Ana Cielo Quiñones Aguilar
Editora académica

Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina







Ana Cielo Quiñones Aguilar
Editora académica

Mundos de creación
de los pueblos indígenas de América Latina

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

Decano
Alfonso Gómez Gómez

Director Departamento de Diseño
Ricardo Barragán González

Editora académica del libro
Ana Cielo Quiñones Aguilar

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

FACULTAD DE HUMANIDADES

Decana
Rosario Moreno Soldevila

Responsable Área de Historia del Arte
Ana Aranda Bernal

Director Editorial Pontificia Universidad Javeriana
Nicolás Morales Thomas

Coordinador editorial de la Pontificia Universidad Javeriana
Marcel Camilo Roa Rodríguez

Cuidado de la edición
Alejandro Merlano

Director Publicaciones Enredars
Fernando Quiles García

Coordinador Editorial Publicaciones Enredars
Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Mundos de creación

de los pueblos indígenas de América Latina







AcerVos
10.º volumen

Editora académica
Ana Cielo Quiñones Aguilar

Director de la colección
Fernando Quiles García

Coordinador editorial
Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial
Marcelo Martín

Maquetación
Laboratorio de las Artes

Imagen de portada
Desarrollo gráfico de un cuenco acampanado de Nasca. Fuente: Kate S. Buckingham Endowment Nº. 1955.1934. Imagen cortesía del Art Institute Chicago / Art Resource, NY (ref. ART562996).

Fotografías y dibujos
De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

ISBN (digital): 978-958-781-551-1

DOI: http://doi.org/19.11144/Javeriana.9789587815511



Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Pontificia Universidad Javeriana. Biblioteca Alfonso Borrero Cabal, S. J.
Catalogación en la publicación

Quiñones Aguilar, Ana Cielo, autora
Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina / autora y editora académica Ana Cielo Quiñones Aguilar ; autores Juan Marchena Fernández [y otros veinte]. -- Primera edición. -- Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2020.

400 páginas ; ilustraciones
Incluye referencias bibliográficas
ISBN: 978-958-781-551-1 (digital)

Indígenas de América Latina 2. Manifestaciones culturales - América Latina 3. Identidad cultural - América Latina 4. Arte indígena - Historia - América Latina 5. América Latina - Vida social y costumbres I. Marchena Fernández, Juan, 1954, autor II. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño III. Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España)

CDD 305.898 edición 23

inp 29/07/2020

Contenido

Permanencias, transformaciones y resistencias

Relacionalidad y creaciones

Memoria e identidad

Colofón

A modo de presentación

Juan Marchena Fernández
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Han trascurrido miles de años desde que el ser humano puso su pie en el continente americano, Abya Yala, y aún discutimos por cuáles zonas, huellas y senderos se adelantó y recorrió su mundo. Desde entonces, diferentes pueblos organizados en sociedades complejas han habitado su variada geografía.

Este libro es una invitación a conocer mejor a estos habitantes ancestrales y a sus descendientes, los pueblos originarios de nuestros días. Sus páginas nos recuerdan que las manifestaciones culturales y artísticas que componen este mundo forman parte primigenia y sustancial de la identidad americana, de una parte muy importante del pasado y el presente de la humanidad en su vivir sobre la Tierra. Como parte indeleble de la memoria de estos pueblos, de estas sociedades, este libro nos convida a reflexionar sobre todas estas manifestaciones.

Las viejas crónicas nos recuerdan que los dioses hicieron a la humanidad del barro: del barro de la tierra y del agua de los cielos; barro que, cocido, devino en cerámica, quizás en ánfora majestuosa, en múcura que guarda los huesos ancestrales, bien en botija para la chicha ritual, bien en sencilla batea para servir los alimentos cada día. Vasijas: hay unas adornadas con los mejores esmaltes, otras nos cuentan historias en sus grabados y otras muestran cómo, con un punzón, hábiles manos artesanas trazaron una sencilla onda que recorre sus bordes, como para insuflarles alma, movimiento, hasta dejarlas ser para siempre parte del aire. Es un barro que, moldeado y cocido por las manos y el fuego de los hombres y las mujeres de estos pueblos, ha transmitido milenariamente sus ansias, sus deseos y sus esperanzas de perdurar, de permanecer: humilde barro que en esas manos se hace tiempo, se hace historia.

Aquí, en estas páginas, te aguarda la deslumbrante cerámica tiwanaku que nos llega desde las alturas de las aguas azules del Titicaca, o aquella otra de fulgor intenso, desde el verde follaje de la Gran Nicoya, como un anuncio poético que muestra la eterna creación que, desde el mundo interior del alfarero, nos refiere el mundo de saberes que encierran y guardan. Esta creación se nos presenta también a través de la resina coloreada de mopa-mopa sobre la madera tallada; por medio de los nudsu, esculpidos en el alma de los árboles y surgidos del sortilegio de las palabras sagradas, pronunciadas por los sabios que les dan vida y fuerza, y gracias a las historias narradas en la tablas de Sarhua, por más lejos que hayan ido a parar sus autores, apartados de los cerros tutelares por una época inclemente, heridos por el tráfago y el ruido de las ciudades, pero todavía voceros de una identidad tan fragmentada como viva.

Te aguardan también en estas páginas los tejidos y las tejedoras, siempre vivos, siempre vivas, que trenzaron los milenarios ponchos y textiles de Nasca y Paracas, además de los tejidos chumbis, rituales y mágicas fajas y tiras de mil colores. Un poco más allá, hojas adelante, te encontrarás con los enramados kumiai, los de aquellos que viven en lo más alto, California abajo, enlazados con la simbología del huipil, hecho y llevado por las doñas más elegantes de la Tierra, allá por Yalálag, y aun te encontrarás con las siempre coloridas mochilas kankuamas, que te hacen volver la cabeza de tanto fulgor que desprenden, pues llevan adentro sus historias en cada trenza, en cada nudo, en cada borlón...

Sin embargo, nada de esto quedaría completo sin el añadido que aporta a cada una de estas manifestaciones del arte y la identidad la música, su música, su propia música, conformada por el aire domado de los sikus andinos o de las flautas kamëntsá, en el valle de Sibundoy, con el que adquiere formas rituales de viento soplado que llenan el espacio de estética sonoridad, acompañando los diseños y colores de los textiles, al tacto y las incisiones de la cerámica, o los relatos impresos en la madera tallada o dibujada. Además, por supuesto, no ha de faltar el baile, de a cuatro, de a varios, de a más, sean enmascarados tigres o venados, sean ancianos con ropajes ajados, como en San Juan Nonualco, testigos vivos de la obstinada memoria del pueblo nahua-pipil. Estos ancianos también arropan los consejos y saberes de la medicina ancestral de los antiguos muiscas, y quizás también acompañan las fotos sepias de los álbumes guardados celosamente para conservar el recuerdo de las



Figura 1. Flauteros. Escultura tallada en madera, pueblo kamëntsá. Sibundoy, Putumayo

Fuente: Ana Cielo Quiñones Aguilar, 2015

personas mayores que ya no están, imágenes que guardan la tradición espiritual del pueblo garífuna.

Los objetos creados, todas estas manifestaciones culturales y artísticas y sus rituales de uso forman parte de una memoria nunca olvidada y de un conjunto de saberes colectivos de las comunidades, las sociedades y los pueblos que, si no conocemos, quedamos truncos, mochos, incompletos.

Estamos ante barros, maderas y textiles que hablan, pero a los que hay que saber oír: materiales hechos arte que, desde el tiempo pasado y volcándose al presente, transmiten tantas cosas que no hay zurrón suficiente para guardarlas y que nos dejan las manos con que las tocamos, los ojos con que las miramos y los oídos con que las escuchamos manchados de tiempo humanizado. Y el alma también.

Son barros, maderas y tejidos que han adquirido en estas páginas una textura ligera, casi etérea, y que han venido a mostrarnos decenas de rostros: rostros de hombres y mujeres sobre la tierra. La voz antigua de la tierra.

Este libro es como un viaje a la semilla: en pocas páginas, mucho tiempo; en pocas páginas, mucha vida.

Convencidos de que la capacidad creadora de los universos indígenas es inagotable, nos queda seguir aprendiendo de ellos y en ellos, y este libro es un buen camino. Pachamama, acompáñanos.

Almas que a ratos sueltan mariposas:
creadores y creaciones en los mundos indígenas

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

Alma que a ratos suelta mariposas
A campo abierto, sin fijar distancia,
Y les dice: libad sobre las cosas.
Alma que ha de morir de una fragancia
De un suspiro, de un verso en que se ruega,
Sin perder, a poderlo, su elegancia.

Alfonsina Storni, "Alma desnuda"

Puede que las artesanías no tengan vida o que sean pura materialidad, solo un cuerpo sin alma. Sin embargo, tengo dudas sobre la falta de trascendencia de las creaciones de los artesanos y artesanas. Es posible, incluso, que sean la mejor manifestación del alma de pueblos que han vertido sobre ellas sus sentidos, compartiendo así la esencia del colectivo.

Hoy, cuando discutimos insistentemente sobre la originalidad de la creación de los pueblos indígenas y defendemos sus derechos frente al voraz mercantilismo que trata de hacer suyos los diseños y, con ellos, los modos de hacer de sus auténticos propietarios, cabe pensar en este desdoble, casi esquizofrénico, entre la forma y el fondo. La forma es fácilmente reproducible e incluso mejorable: a la postre, sus usufructuarios europeos cuentan con profesionales cualificados y con las mejores herramientas para reproducir con fidelidad e incluso "mejor" el patrón indígena, aquel que concretaron con su ancestral sabiduría corazones originarios. Así, La forma o materialización de la idea puede ser fácil de obtener si se tienen las herramientas, los materiales y las habilidades.

No ocurre igual con el fondo, en la raíz de la creación. Ahí reside la grandeza de estas obras, al ser, por siglos, la decantación de los sentimientos, las necesidades y los saberes de estas poblaciones. Es posible, además, que las creaciones artesanales indígenas sean el retrato

y relato de su ser y forma de vivir y el mejor reclamo para salvaguardar sus culturas e identidades.

Podría relatar infinidad de detalles sobre lo que las artesanías dicen, no tanto de sus creadores, sino de los pueblos en los que estas viven. Cuando leemos en las crónicas sobre Moctezuma II pasajes como aquel en que Muñoz Camargo nos describe su personalidad, que debió ser bien fuerte, pues era "señor muy severo y grave y hombre de coraje y sañudo, que se enoja súbitamente con liviana ocasión",[1] ni por asomo llegamos a entender tanto como cuando en el Museo Etnográfico de Viena observamos, no sin arrobo reverencial, su tocado de plumas. No menos nos conmueve la pintura del sobrino del líder mexica, Diego de Alvarado Huanitzin, en la que representa la *Misa de San Gregorio*, realizada con plumas en 1539 como regalo para el pontífice romano. Con parecida admiración, hoy podemos contemplar las hermosas series de enconchados, con la pervivencia en el arte occidental de los saberes técnicos de los artífices indígenas.

La concha, el carey, el marfil y también la esmeralda y la venturina, así como la seda, la lana y otros materiales, perfeccionaron el lenguaje artístico de los pueblos originarios. Al cabo de este transitar por mundos de creación, nos queda la percepción de lo auténtico y lo imperecedero, de lo trascendente, que sobrevive tanto a sus artífices como a quienes lo utilizan. Son creaciones ancestrales ante las que nos rendimos con admiración; son las mismas que sobrevivieron incluso a los pueblos que las produjeron. Pero también nos rendimos ante huipiles, cerámicas, mochilas, flautas, máscaras y figuras de madera y tantas manifestaciones del alma indígena, que, con ellas, sobrevivirá al olvido.

Puede que las artesanías no tengan alma, pero son el "almario" donde se guarda la esencia de los pueblos originarios. Ello merece nuestro respeto y nuestro compromiso de salvaguarda.

1 Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala* (s. l.: Fundación El Libro Total, s. f.), https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2798

Mundos de creación
de los pueblos indígenas

Ana Cielo Quiñones Aguilar
Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

Los pueblos indígenas que habitaron y habitan tierras americanas viven en sus creaciones y estas, a su vez, viven en sus creadores y comunidades. A través de ellas podemos acercarnos a mundos diversos en los cuales todo se relaciona e integra: territorio, espiritualidad, principios fundamentales para la permanencia de la vida, modos de pensamiento, conocimientos ancestrales y prácticas culturales de cada uno de estos pueblos. Con esta reflexión y a partir del diálogo comprometido con la protección y fomento de la diversidad cultural, dimos origen a este libro, que se planteó, mediante convocatoria abierta, recoger estudios sobre los mundos de creación de los pueblos indígenas, con el fin de conocer diversos procesos de creación en tiempos y territorios indígenas, así como de comprender las relaciones que se establecen con los seres naturales, humanos y sobrenaturales a través de las acciones de creación y de sus creaciones. El objetivo era, pues, acercarnos al pensamiento, conocimiento y sentimiento inmerso en el acto de crear y comprender la intención o propósito que tienen la creación y las diferentes maneras de expresión, el sentido conceptual o relacional que inspira la configuración y definición de elementos y cualidades de la forma bi y tridimensional, así como los principios que orientan la forma y el espacio y que se plasman en las creaciones indígenas de diversos pueblos. Estos principios se expresan en imágenes simbólicas y objetos, a través de diferentes medios y materiales con profundo significado y sentido cultural, en manifestaciones culturales que se constituyen en signos de identidad y que nos acercan a la comprensión del sentido fundamental de la vida de los pueblos indígenas y a su modo de ser y estar en la tierra y en el cosmos.

Hemos pretendido con este libro respetar y honrar a los múltiples mundos de los pueblos indígenas y, en ellos, sus mundos de creación, en diversos tiempos y espacios, desde la época precolombina hasta

la actualidad, pues explorar y estudiar la permanencia de las creaciones y tradiciones, así como su transformación, hibridación cultural, sincretismo y resistencia, es tan relevante como la reflexión sobre las creaciones contemporáneas, en las que se utilizan múltiples medios y soportes con sentido político, social y cultural.

Frente a la homogeneización cultural, con este trabajo también consideramos importante motivar el debate sobre la necesidad de proteger los mundos de creación y concebir acciones para fortalecer la diversidad cultural.

Organizamos el presente libro en cuatro partes: "Creación e imagen"; "Permanencias, transformaciones y resistencias"; "Relacionalidad y creaciones", y "Memoria e identidad". Estas categorías fueron emergiendo con los capítulos propuestos por los autores, en consonancia con su aporte plural de voces y sus abordajes teórico-conceptuales y empíricos.

Así, el primer capítulo de este libro, "Imágenes, tiempo y color. La cerámica tiwanaku de la isla Pariti (lago Titicaca, Bolivia): más allá de la representación", de Juan Villanueva Criales, nos propone interesantes discusiones, fundamentadas en sólidos soportes teóricos, que ponen en reflexión y cuestionamiento la ontología de la representación que usualmente se ha utilizado para la lectura e interpretación iconográfica y las desplaza hacia ontologías relacionales, hacia la comprensión de mundos de creación diversos e inconmensurables, como dice su autor, de "creación de imágenes como acción originada en la experiencia del entorno y que apunta a cocrear el mundo mediante el uso de objetos en las prácticas relacionales con los seres humanos y no humanos", con lo cual aporta muy significativamente a diversas áreas del conocimiento, especialmente a la arqueología y al diseño.

Este texto aborda imágenes, concepciones de tiempo y color y sus relaciones en casos etnográficos del altiplano boliviano como cocreación de mundo. Además, recoge con gran profundidad analítica y relacional las imágenes y los colores de la cerámica tiwanaku de la isla Pariti, en el lago menor del Titicaca, y también nos hace pensar sobre la cerámica y su relación con la comunidad, en la actualidad, en este contexto.

Esta primera parte continúa con el capítulo escrito por Denise Y. Arnold, "Las listas de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo de Nasca: el significado iconográfico según pautas en los textiles y la música

contemporáneos de los Andes surcentrales", trabajo analítico y propositivo respecto al estudio de la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo, personaje imbricado en la cerámica y los textiles nasca. En este capítulo, la autora realiza un aporte significativo al aplicar metodologías para el análisis, mediante analogías etnográficas atemporales, al tener en cuenta y escuchar a las tejedoras y a los músicos contemporáneos, así como sus interpretaciones, en el territorio. El texto aborda la complejidad de las relaciones y los significados profundos contenidos en las listas simples y geométricas de la túnica de este Ser Mítico Antropomorfo, fundamental en el mundo nasca, en las funciones y ciclos vitales, en la muerte-renacimiento, en el ser semilla, en los ciclos de estaciones y cosechas y en los ritmos biológicos y orgánicos: en la vida.

Este estudio también realiza un interesante análisis basado en secuencias de signos que ha hecho posible proponer interpretaciones y comprender procesos relacionados que se expresan en la túnica y que se vinculan con las transformaciones rituales según las estaciones del año y los ciclos vitales, lo cual es un gran paso para reconsiderar el sistema visual nasca en el contexto regional.

El capítulo "Jarrones que hablan: la cerámica pataky y jicote de la Gran Nicoya", de Henry O. Vargas Benavides, analiza con profundidad la cerámica tipo jicote y pataky de la región prehispánica de la Gran Nicoya, en Costa Rica. Este trabajo se destaca por la precisión y riqueza de las descripciones de las piezas y sus composiciones formales, así como por los análisis de estos objetos, que se distinguen por las bandas complejas en sus bordes superiores y por las representaciones zoomorfas, antropomorfas y antropozoomorfas o la ausencia de ellas.

El texto plantea estudios de gran interés para la arqueología y el diseño sobre las vasijas con bandas complejas que expresan cabezas de perfil con vírgulas o volutas, sobre las cuales se formulan cuestionamientos que abren nuevas posibilidades de investigación para el futuro.

Cierra esta primera parte el capítulo escrito por Sulma Julieta Castro Pacheco y Martha Fernández Samacá, "Hacia el camino creativo muisca: una aproximación desde el volante de huso y la manta", trabajo que reúne aspectos generales del pueblo muisca en la época precolombina, asentado geográfica y territorialmente en la actual Colombia. Este texto centra su foco de estudio en la actividad textil de este pueblo y pone en reflexión algunas conceptualizaciones referentes al acto

creativo, a partir de las cuales interpreta los posibles procesos de creación vinculados con dos objetos: el huso y la manta y su importancia sociocultural para los muiscas.

La segunda parte de este libro aborda las permanencias, transformaciones y resistencias de los pueblos indígenas y sus creaciones, e inicia con el capítulo "El señor del monte y la resistencia indígena: la danza del tigre y el venado", de Mariella Moncada. Este trabajo estudia, con profundidad analítica, las transformaciones en la danza del tigre y el venado, de origen precolombino, a través del tiempo; estos cambios han sido marcados por dinámicas socioculturales, religiosas y políticas hasta convertirse, en la actualidad, en expresión de la resistencia del pueblo nahua-pipil.

El capítulo es abundante en descripciones de los elementos de la danza y brinda una interpretación de sus significados y relaciones, así como un análisis de los personajes y las expresiones visuales, las máscaras, la indumentaria, la música y las narraciones que son relevantes en esta danza tradicional.

Con interesantes planteamientos sobre las transformaciones socioculturales acontecidas en diversos periodos históricos, Sandra Patricia Gutiérrez Villate despliega el capítulo "Los artesanos y los productos del barniz de Pasto: entre tradición y modernidad", en el que argumenta las resignificaciones tanto de los artesanos, en tanto actores sociales, como de las representaciones visuales elaboradas con barniz de Pasto y plasmadas en diversos objetos. Este texto, derivado de la investigación histórica, analiza el barniz de Pasto como actividad simbólica y productiva, su raigambre indígena, sus transformaciones y su sentido identitario en Pasto a través del tiempo.

Así, este trabajo estudia integralmente los procesos históricos vinculados con las prácticas creativas y culturales y la representación visual en los objetos.

Culmina esta parte del libro el capítulo "La chumbi: elemento de identidad y continuidad en el diseño textil andino", de Rosana Corral Maldonado, texto que aborda el estudio de las permanencias y transformaciones en los textiles andinos y en su iconografía para luego centrarse en la chumbi, símbolo de identidad y de relevante significación cultural en los Andes. Este trabajo analiza los elementos y las cualidades de la

forma y las funciones de la chumbi, y se aproxima también a otras relaciones vinculadas con valores mágicos y rituales.

La tercera parte de este libro reúne los capítulos sobre relacionalidad y creaciones de los pueblos indígenas, y sus reflexiones empiezan con el capítulo "Nudsumar: guardianes de cuerpos, de casas, de aldeas, de sueños", de Cebaldo De León-Inawinapi. En este texto, el autor describe a los nudsumar a partir de su experiencia autoetnográfica, en la que, más allá de realizar una interpretación o un análisis formal sobre la forma (antropomorfa o zoomorfa) de un objeto realizado en madera, hace visibles los profundos vínculos que existen entre la naturaleza, la sociedad y la espiritualidad del pueblo guna, en el que los nudsumar son considerados guardianes, mensajeros e intermediarios entre el mundo natural y el preternatural.

A continuación, se encuentra el relato autobiográfico del maestro Jesús Alfonso Juagibioy Jamioy, recopilado por Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy, titulado "Bacó Alfonso: una historia sobre los rituales de flautas del pueblo kamëntsá", que narra la historia de vida de este importante músico y hacedor de flautas nativas que se usan en los rituales ancestrales de siembra, cosecha, ofrenda y celebración. Esta hermosa narración da cuenta de los procesos de formación y percepción de *bacó* Alfonso —tío Alfonso— como sabedor fundamental que apoya procesos de creación colectiva y de revitalización de conocimientos tradicionales y de la lengua kamëntsá. Este capítulo recoge integralmente experiencias vitales y colectivas en el territorio, reflexiones esenciales sobre los principios fundamentales que orientan las acciones de este pueblo —"piense bonito", "sienta bonito", "hable bonito" y "trabaje bonito"—, así como la relación con la naturaleza, los lugares sagrados y la comunidad, a partir de la vida y mirada de este gran ser humano, músico, hacedor de flautas y flautero.

Concluye esta parte del libro el capítulo "Kumiai, pueblo de Baja California, y su creación visual ligada a la sustentabilidad", de María Mayela Benavides Cortés y Cinthya Lorena Paz Rodríguez, el cual reúne información y reflexiona sobre la cosmovisión, la cosmogonía y las narraciones originarias kumiai vinculadas con las creaciones, como la referida a una enorme serpiente que explotó y esparció los conocimientos sobre canto, danza y cestería, que dan cuenta del importante sentido que estas tienen para este pueblo.

Este capítulo también trata sobre diversos aspectos de la cultura, la lengua, la oralidad y la ritualidad vinculados con las creaciones y, de manera muy especial, resalta la conexión con la naturaleza y el manejo sustentable, que hace evidente un complejo entramado de las relaciones con la naturaleza, el territorio y la sociedad; este entramado se articula, a su vez, con las formas de vida y las creaciones del pueblo kumiai, ubicado al norte de México.

La cuarta parte de este libro reúne cinco capítulos que centran su reflexión analítica sobre la memoria y la identidad. El primero de ellos, titulado "'Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua': reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias en las tablas de Sarhua en Lima (Perú)", de Gabriela Germaná Roquez, es un espléndido trabajo de investigación que estudia la expresión visual y las transformaciones que desde la década de los años setenta del siglo XX se vienen dando en las pinturas realizadas por la población migrante proveniente de Sarhua, comunidad andina rural, en su nuevo contexto urbano de habitación, la ciudad de Lima, Perú. Este capítulo analiza con profundidad las diferencias que hay entre las pinturas que se realizaban sobre vigas en las viviendas de Sarhua desde siglos atrás, las cuales tenían un sentido comunitario y social, y las pinturas que los migrantes vienen realizando actualmente en Lima, que tienen otros propósitos y sentidos, como "hacer conocer a Sarhua" —como dicen sus creadores—, buscar un vínculo de comunicación con la población en la ciudad, expresar la idealidad de su mundo rural —en contraste con el mundo urbano— o representar situaciones de injusticia que han tenido que vivir en la ciudad para, con ello, denunciar y hacer una crítica social.

De acuerdo con la pretensión de la autora, este capítulo logra demostrar cómo estas pinturas, creadas en Lima por los migrantes sarhuinos, son una clara evidencia de procesos de resignificación identitaria y cómo "las identidades diaspóricas pueden ser negociadas en un nuevo entorno cultural".

El texto cierra con unas interesantes conclusiones que abren posibilidades para dar continuidad a otras investigaciones sobre los mundos de creación y las dinámicas de las identidades diaspóricas, tema de vital importancia en el ámbito latinoamericano al considerar los procesos migratorios y los desplazamientos forzados que vienen aconteciendo en toda la región.

Por otra parte, en el capítulo "La práctica textil y la noción de lo común: tejer y vestir el huipil en la comunidad de Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca", Ariadna Itzel Solis Bautista da cuenta del uso y la producción del huipil en la comunidad zapoteca de Villa Hidalgo Yalálag, en el estado de Oaxaca, México, desde las lógicas de la comunidad yalalteca. Este capítulo aborda, de manera novedosa, las prácticas culturales relacionadas con tejer y vestir vinculadas con el cuerpo y la noción de lo común, a través de las memorias, los saberes y los repertorios de algunas mujeres zapotecas.

En este trabajo se destaca la aproximación a la comunidad y especialmente a cinco mujeres tejedoras a través de la conformación de lazos afectivos y familiares, acercamiento cálido y sensible que le permitió a la autora la comprensión del sentido del tejido, del huipil y de sus usos en la vida cotidiana en la comunidad.

En cuanto a la metodología, es muy interesante el trabajo de exploración y hallazgo de fotografías, en archivos públicos y privados, que "regresan" a las mujeres, activan la memoria y movilizan cuestionamientos sobre los imaginarios construidos por otros que contrastan con los saberes, las prácticas y los usos del huipil por parte de las mujeres tejedoras de Yalálag.

El capítulo "Fuera y dentro de la piel: memorias de un álbum de familia en Honduras y el culto a las y los ancestros del pueblo garínagu", de Josefina Dobinger-Álvarez Quioto, plantea importantes cuestionamientos y discusiones en torno a la categoría *raza* y hace evidente la persistente discriminación que existe por el color de la piel, violencia que ha buscado homogeneizar e identificar a los individuos, las comunidades y los pueblos sin considerar su historia ancestral. A partir de la experiencia emocional vivida en el territorio-cuerpo, dentro y fuera de la piel, en este trabajo se reúnen profundas reflexiones sobre el respeto por la vida y el sentido del culto a las y los ancestros del pueblo garífuna, a su idioma y a su mundo de creación, que es rico y fértil en lenguajes estéticos, como lo evidencia su gran oralidad, que se expresa en cantos y narraciones de imágenes que cuentan la historia y la tradición ritual espiritual de este pueblo. También se resalta su expresión mediante soportes contemporáneos, como la fotografía, con la cual se logra captar la memoria e identidad del ámbito familiar y el contexto hondureño, además de la muy interesante exploración y referencia al álbum familiar, su valor sagrado y su sentido como depósito cultural de la memoria.

Sobre los procesos de recuperación cultural, el capítulo "Homenaje a nuestros elementales: ritualidad y memoria colectiva del pueblo muisca", escrito por Daniela Hernández Castiblanco, Andrea Lorena Guerrero Jiménez e Ignacio Rozo Arévalo, da cuenta de la multidimensionalidad y complejidad de las relaciones entre los elementales, la memoria colectiva, la medicina ancestral y la ritualidad del pueblo muisca que ha habitado el altiplano cundiboyacense colombiano.

Este trabajo aproxima al lector al pensamiento, los saberes y las prácticas de este pueblo indígena mediante las narraciones de Ignacio Rozo Arévalo, sabedor muisca, cuyos relatos se compilan, transcriben e interpretan vitalmente en torno a los sentidos de la memoria colectiva, la ritualidad, la identidad y su relación con las creaciones.

Asimismo, el capítulo "La mochila: elemento clave en la recuperación de la identidad del pueblo kankuamo", de Silvana Navarro-Hoyos, reflexiona sobre la importancia de los procesos de recuperación cultural, reivindicación étnica y rescate de elementos identitarios a través de las creaciones artesanales. Este trabajo da cuenta de la recuperación de técnicas de tejido, la aplicación de tintes naturales, el manejo del color y su sentido identitario para el pueblo kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia.

A modo de colofón, pero también como preludio, a semejanza de los ciclos vitales, cerramos este libro y volvemos a abrirlo con la siguiente pregunta: ¿las creaciones objetuales indígenas son arte, artesanía o diseño, o, más bien, hacen parte de otros mundos de creación diversos? Con esta pregunta/reflexión, pretendemos crear nuevos espacios de discusión e investigación, en el devenir y el porvenir, orientados al conocimiento, la promoción, la conservación, la protección y la recuperación de los diversos mundos de creación, de la diversidad cultural y de las diferentes formas de vivir la vida.



CREACIÓN E IMAGEN

Imágenes, tiempo y color.
La cerámica tiwanaku de la isla Pariti (lago Titicaca, Bolivia): más allá de la representación

Juan Villanueva Criales
Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia

Resumen
Este capítulo propone discusiones decoloniales como antídotos a la ontología de la representación, percibiendo la creación de imágenes como poética y acción relacional en el mundo, no como una representación distante, sino como una experiencia atmosférica y cromática. También recoge referencias etnográficas del altiplano boliviano referentes al color como una relación entre humanos y seres del entorno que permite la creación conjunta del mundo. Después, aplica estos elementos a las imágenes y los colores de la cerámica tiwanaku (c. 500-1100) de la isla Pariti, en el lago menor del Titicaca, vinculándolos tentativamente con experiencias atmosféricas y temporales. Finalmente, reflexiona sobre el papel de la cerámica arqueológica en la vida actual de la comunidad de la isla Pariti y sobre la necesidad de rediseñar las herramientas y el accionar de los arqueólogos.
Palabras clave: iconografía, cerámica, Andes centro-sur, color, arqueología decolonial

Abstract
This paper explores decolonial discussions as antidotes to the ontology of representation, regarding the creation of images as poetics and relational action in the world. It also considers time as an atmospheric and chromatic experience insead of a distant representation, and includes ethnographic references from the Bolivian altiplano, which refer to color as a relationship between humans and other inhabitants of the environment, allowing for the joint creation of the world. These theoretical elements are then applied to the images and colors of the Tiwanaku (500-11000 AD) ceramics of Pariti Island, in the minor portion of lake Titicaca, tentatively linking them to experiences of time and weather. Finally, the paper reflects on the role of archaeological ceramics in the

present life of the Pariti Island community, and the need for archaeologists to redesign their tools and actions.
Keywords: iconography, pottery, South-central Andes, color, decolonial archaeology

Introducción

Este trabajo parte de las dudas de quien se encuentra con los cuestionamientos a la ontología de la representación tras más de diez años trabajando sobre iconografía; es una búsqueda de formas no modernas y no colonialistas de considerar las imágenes de la cerámica tiwanaku (c. 500-1100) y, más concretamente, de la cerámica de la isla Pariti, en el lago menor del Titicaca, en Bolivia. Con este fin, se sintetizan dos discusiones teóricas que emergen de la arqueología decolonial, el diseño ontológico y la fenomenología: la primera es sobre la creación de imágenes como poética a partir de la experiencia del mundo y sobre el diseño de objetos para cocrearlo con los seres del entorno, y la segunda implica pasar de la representación arqueológica moderna del tiempo histórico a la experiencia del tiempo kairológico, en relación con el clima, la atmósfera y el color.

Posteriormente, se apela a la etnografía entre poblaciones predominantemente aymaras del altiplano boliviano, cuyas referencias plantean la idea del color como relación entre animales, atmósferas y lugares. En este marco, la manipulación de materiales coloridos ayuda a afectar la disposión de los seres del entorno, en busca de efectos climáticos y productivos. A continuación, se emplean estas ideas para hacer una aproximación a la ofrenda cerámica tiwanaku de la isla Pariti, concretamente a sus conjuntos de cerámica común y a sus vasos embudo o *ch'alladores*. Estos conjuntos son comparados en términos de imagen, color, estructura y forma, y se sugiere que emergieron de involucramientos poéticos con experiencias atmosférico-temporales y que sirvieron como herramientas para cocrear el entorno mediante la acción ceremonial. Esto lleva a una reflexión final sobre el papel contemporáneo de esta cerámica en la vida de la comunidad de la isla Pariti, sobre la función de los arqueólogos y sobre la necesidad de rediseñar nuestras prácticas cotidianas.

Representación, imagen, tiempo y color

Abordaré dos discusiones que emergen del problema de la representación en arqueología, ambas inspiradas en las reflexiones de pensadores decoloniales y poscoloniales; estas discusiones cuestionan el origen moderno de la representación dualista como base del conocimiento del mundo. Desde esta ontología, sujeto y objeto son entidades autosuficientes, cerradas y opuestas; así, una mente subjetiva solo puede dar sentido a una naturaleza objetiva externa representándola. Partiendo de esa idea principal, considero dos cuestiones de interés: la primera es cómo abordar las imágenes desde un marco no representacional o no dualista, y la segunda se basa en la relación de la representación con el tiempo, en su sentido cronológico y climático, y el papel del color.

Uno de los modos propuestos como alternativa a la representación dualista es apelar a la relacionalidad. En un esfuerzo por indisciplinar la arqueología de origen colonial, Alejandro Haber[1] reivindica las teorías locales, no como representaciones abstractas de un mundo, sino como teorías de la relacionalidad, que refieren a seres concretos que pueblan el mundo y producen/reproducen en la práctica. Estas teorías son reivindicadas como conocimiento, que es una conversación con el mundo local.

Esta idea resuena con los planteamientos de Arturo Escobar,[2] para quien la cognición como representación implica separarnos de la corriente de vida en que estamos inmersos. Retomando autores como Maturana y Varela, Escobar propone un acercamiento fenomenológico al conocimiento en el que ser, hacer y conocer coinciden. La cognición, entonces, tiene que ver más con la acción de un ser vivo en su entorno que con la representación del mundo. A esto el autor lo denomina *cognición como enacción.*[3]

Sin embargo, como reconocen Winograd y Flores,[4] aunque la cognición humana no se basa en la representación, sí incluye el uso de representaciones; se hace entonces necesario pensar en el carácter de la representación. Para Tim Ingold, cuyo enfoque también porta inspiración

1. Alejandro Haber, "Arqueología indisciplinada y descolonización del conocimiento", en *Arqueología y decolonialidad* (Buenos Aires: Del Signo, 2016).
2. Arturo Escobar, "En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico", *Tabula Rasa*, n.º 18 (2013): 18.
3. Arturo Escobar, "Notes on the Ontology of Design" (conferencia, Universidad de California, 29-30 de octubre, 2013), 35.
4. 1986, en ibíd., 37.

fenomenológica, en la imaginación las canciones, las historias y los dibujos permiten conducir la atención de los ejecutantes dentro del mundo, desde las apariencias externas hacia un involucramiento poético crecientemente intenso y profundo.[5]

Si toda actividad implica involucrarse en el mundo de modo palpable, Ingold[6] sugiere que salirse de esa corriente es, precisamente, imaginar. Imaginar sería de todos modos una actividad, pero reflexiva, con la atención volcada hacia dentro del ser. Aun así, los productos de imaginar —planes, estrategias, representaciones...— surgen dentro de una corriente de actividad. Al hacer un artefacto, la relación entre proyectar una imagen y generar el artefacto mediante la práctica es caracterizada por Ingold como un "ensayo", pero, aun así, la acción de imaginar es realizada por un ser que habita un mundo real, un contexto relacional. El origen de las deliberaciones reflexivas de quien imagina está, entonces, en el mundo que habita; dicho de otro modo, esta capacidad de imaginar es la de resolver acertijos dentro de un mundo real de personas, cosas y relaciones.

Este imaginar relacional, reflexivo, que emerge más de una conversación con el mundo que de su abstracción, se complementa con el trabajo de Pillatt,[7] muy influido por Ingold, quien sugiere que el conocimiento sobre cómo actuar en ciertas situaciones se construye desde un involucramiento en el presente. Escobar[8] enfatiza que más que ser una imagen que emerge del involucramiento en el mundo, el conocimiento práctico, como enacción, implica cocrear el mundo junto con los seres humanos y no humanos con quienes coexistimos.

Si los dibujos, como formas de involucramiento poético, dirigen la atención hacia el interior del mundo para su conocimiento, y si ese conocimiento es acción que cocrea el mundo, cabe considerar el lugar de los diseños —en su sentido restringido a los elementos gráficos y visuales— como acción en el mundo. Ahí son útiles las ideas sobre el diseño en términos más generales, abarcando el diseño de objetos, entendiendo que el mundo es generado a partir de nuestras acciones.[9]

5. Tim Ingold, *The Perception of the Environment* (Nueva York: Routledge, 2000), 56.
6. Ibíd., 417-19.
7. Toby Pillatt, "From Climate and Society to Weather and Landscape", *Archaeological Dialogues* 1, n.º 19 (2012): 32.
8. Escobar, "En el trasfondo de...", 24.
9. Escobar, "Notes on the Ontology...", 39.

Existe una tradición de diseño con énfasis decolonial. Escobar[10] cita a Winograd y Flores para hablar del *breakdown*, o desajuste, como el momento en el que el modo habitual de ser-en-el-mundo es interrumpido, deja expuestas las prácticas y herramientas acostumbradas e implica la aparición de nuevas soluciones de diseño. Esta solución no involucra la representación mental de un problema por solucionar, sino la interacción y participación en dominios de mutuo interés en los que el carácter de mutualidad involucra tanto a los humanos como a todos los seres que cocrean el entorno. Partiendo de esta tradición, Álvarez y Gutiérrez[11] abogan por un diseño que atienda la interrelación entre la comunidad y los seres que cohabitamos el planeta, y en consonancia con las ideas de Haber ya expuestas, este puede buscarse en los mundos relacionales alejados de la cultura euroccidental.

La idea de Winograd y Flores, así como la de Escobar, sobre la importancia de las herramientas para la acción que genera el mundo, que permiten ejecutar o modificar ciertas prácticas, incide directamente en el diseño de objetos y, por ende, en la arqueología. Es ahí también donde el diseño, como dibujo o elemento gráfico/visual, se acerca al diseño en general, bajo el entendido de que lo gráfico es integral al diseño de un objeto o una herramienta en contextos relacionales. Así, la separación del diseño en subdisciplinas es una creación moderna.

En cuanto a la segunda discusión, Cristóbal Gnecco[12] entiende que la relación entre realidad y representación, en el contexto colonial, está complementada por una ontología, mantenida en las arqueologías académicas latinoamericanas, que crea y describe el mundo mediante juegos binarios de semejanzas y diferencias. El significante moderno, verdadero, real y racional subordina al significante falso, irreal e irracional, no moderno. Siguiendo a Gnecco,[13] la experiencia del trabajo de campo es despojada de su sentido de acontecimiento y reificada como un encuentro con un pasado externo a los sujetos. Esta forma de representación del pasado —el tiempo lineal o histórico— es propiedad y

10. Ibíd., 36.
11. Fernando Álvarez y Alfredo Gutiérrez, "Diseño del sur: la interculturalidad en la vida cotidiana", en *Quinto encuentro de investigaciones emergentes*, eds. Fernando Álvarez, Alfredo Gutiérrez, Esteban Solarte, Ana Montoya, Fernando Cuervo y María Buenaventura (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá e Instituto Distrital de las Artes, 2017), 17.
12. Cristóbal Gnecco, "La arqueología (moderna) ante el empuje decolonial", en *Arqueología y decolonialidad* (Buenos Aires, Del Signo, 2016).
13. Ibíd.

privilegio de los arqueólogos,[14] quienes subalternizan otras ontologías del tiempo y el pasado. Además, esta representación es inherentemente moderna y, de acuerdo con Mitchell,[15] tiene el efecto de convertir la historia en singular al organizar múltiples eventos globales en una sola narrativa estructurada por la progresión de principios como la razón, el poder sobre la naturaleza u otros. Mitchell[16] emplea la noción de *tiempo vacío homogéneo*, de Walter Benjamin, marcado por el calendario, el horario y el reloj.

Una alternativa a esta representación moderna o cronológica del tiempo como línea o espacio homogéneo es el tiempo kairológico. Desde la fenomenología, este implica adoptar otra acepción de la palabra *tiempo*, más sencilla de incorporar en idiomas latinos. La diferencia entre *time* y *weather*, en inglés, es reducida, en castellano, al término *tiempo*, idea que forma parte del argumento de Ingold[17] para insertar el clima como una experiencia del tiempo, en atención y respuesta a relaciones rítmicas. Autores como los citados Ingold y Pillatt o Marconetto y Bussi[18] han discutido la relación entre clima y tiempo como experiencia de lo meteorológico, buscando reivindicar el segundo frente al énfasis que hace la arqueología sobre los grandes eventos climáticos. El trabajo de Pillatt[19] reivindica, más aún, un encuentro entre tiempo y paisaje en el que el factor climático es integral a ambos, y esta integración es expresada cotidianamente. Esta idea se lleva bien con el concepto de *mundo-tiempo* (*weather-world*) de Ingold,[20] para quien la vida se vive con la sustancia y el medio reunidos: no hay una superficie que separa la tierra del cielo, sino un habitar inmerso en los flujos del viento y el clima, que permean a sus habitantes.

Aunque la experiencia de estos mundos-tiempo es multisensorial, el aspecto visual y el color desempeñan un papel importante en la experiencia afectiva. Para el mismo Ingold, el pensamiento sucede en el color, y este ingresa en nosotros de modo que hagamos, dibujemos o

14. Ibíd.
15. Timothy Mitchell, *Questions of Modernity* (Mineápolis: University of Minessotta Press, 2000), 9-10.
16. Ibíd., 14.
17. Tim Ingold, *The Life of Lines* (Nueva York: Routledge, 2015), 70-71.
18. Bernarda Marconetto y Mariano Bussi, "Fines de mundos 'otros'. Seca y sequía en conflicto", *Chungará* 50, n.º 2 (2018), doi: 10.4067/S0717-73562018005000901
19. Pillatt, "From Climate and Society...", 41.
20. Tim Ingold, *Lines. A Brief History* (Nueva York: Routledge, 2007), 34.

escribamos con afección o disposición; entonces, "el color es lo que le presta atmósfera a la línea".[21]

Ambas discusiones nos permiten una aproximación alternativa a los mundos visuales prehispánicos: la creación de imágenes como una actividad reflexiva, como un involucramiento poético cuyas deliberaciones emergen de una inserción en el mundo. En este mundo, es fundamental la experiencia del tiempo como fenómeno temporal y meteorológico; sin embargo, esta imagen no es distante del mundo, sino que permite el conocimiento como enacción: está pensada para causar un efecto, para cocrear el entorno de modo relacional con los otros seres que lo habitan. Las imágenes y los colores producidos como soluciones de diseño ante diversas circunstancias buscan provocar efectos, afectar al mundo.

El color como enacción en la etnografía aymara

Como sugieren Arnold y Espejo,[22] no hay una palabra aymara o quechua para designar el color habiéndose aymarizado la voz castellana (*kulura*). Vocabularios tempranos aymara, como el de Ludovico Bertonio,[23] consignan términos con la raíz *sama* para designar el color, pero esta raíz también designa el aliento. En una reciente recopilación de cantos aymara de la región de Qaqachaka, Elvira Espejo[24] refiere invocaciones a los alientos sagrados o samis, nubes de diferentes colores que producen efectos en los vientos, las tierras y los ganados; la idea del color como atmósfera no es del todo ajena a esta concepción.

En todo caso, la concepción del color en los Andes está asentada más en las prácticas de producción de tintes, pigmentos y pinturas que en una abstracción del color con base en una fuente de luz.[25] Algunas referencias etnográficas señalan, por ejemplo, que el color rojo es percibido como el origen de los colores. Así, entre los pastores de la comunidad Isluga, en Chile, Dransart[26] recoge la noción de que el rojo, combinado

21. Ingold, *The Life of…*, 104.
22. Denise Arnold y Elvira Espejo, *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz: ILCA, 2013), 169-70.
23. Ludovico Bertonio, *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara* (La Paz: Radio San Gabriel, 1993), 462.
24. Elvira Espejo, *Sami Kirki: canto a los alientos sagrados, sonares comunes*, vol. 3 (La Paz, 2018).
25. Arnold y Espejo, *El textil…*, 172.
26. Penelope Dransart, *Earth, Water, Fleece and Fabric* (Nueva York: Routledge, 2002), 64.

con la luz del día, crea los otros colores. En este sentido, la posición y dominancia de la lana roja en las borlas tama, ornamentos que se les imponen a los camélidos en ceremonias particulares, se explica porque el rojo genera los otros colores.[27]

En la región de Qaqachaka, Arnold y Yapita[28] muestran que las mujeres relacionan los colores del vellón de las llamas con el plumaje de las aves acuáticas, especialmente con aves de color rojo, como el *jirinka* o *q'iririnka* (dormilón de la puna) o el *juru juru* (picaflor); de ambas aves se dice que están cubiertas de lana roja. El color rojo, entonces, tendría un poder generativo mayor que el blanco, pues el blanco es una variedad de color, mientras que el rojo incluye a los demás colores.

En un trabajo seminal sobre la estética andina en Isluga, Verónica Cereceda[29] opone el rojo con el negro: si el rojo es el origen de las diferencias nítidas entre tonos de color (*allqa*), el negro es la disolución de estas diferencias. La belleza, así, sería la presencia de estas dos ideas, del rojo y del negro, que se hace notoria, por ejemplo, en la semilla rojinegra del *wayruru*.

Por interesantes que sean estas aproximaciones al significado de los colores, un punto clave es que el color no es solamente representación mental, en consonancia con lo revisado líneas arriba. En este sentido, son útiles las consideraciones de van Kessel[30] sobre la "dimensión simbólica o religiosa" de la tecnología aymara, por la cual se movilizan las fuerzas de la naturaleza, como la tierra (*pachamama*), los espíritus proveedores de los cerros (*mallkus*, *achachilas* o *uywiris*) o los antepasados. Las entidades del clima y la tierra son entendidas como personas que quieren y reciben cosas, y el medio natural, los elementos con que se trabaja, los productos y los propios trabajadores forman parte de un universo divino.[31] Si bien van Kessel habla de simbolismo, es posible entender esto como un marco relacional en el que los aspectos rituales no se pueden divorciar de la tecnología productiva, pues ambos permiten

27. Ibíd.
28. Denise Arnold y Juan de Dios Yapita, *Río de vellón, río de canto* (La Paz: ILCA, 1998), 188-89.
29. Verónica Cereceda, "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku", en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, eds. Thérèse Bouysse-Cassage, Olivia Harris, Tristán Platt y Verónica Cereceda (La Paz: Hisbol, 1987), 167-75.
30. Jan van Kessel, "Tecnología aymara: un enfoque cultural", en *La cosmovisión aymara*, comps. Hans van den Berg y Norbert Schiffers (La Paz: Hisbol y UCB, 1992), 198.
31. Ibíd., 207-09.

interactuar con las entidades no humanas del entorno. De esta forma, el uso ceremonial de materiales tiene un efecto en el mundo.

Cuando se estudia el papel del color, resalta el trabajo de Gabriela Siracusano,[32] para tiempos coloniales, en el que pone en juego la pugna entre la idea europea de la representación de lo sacro en las imágenes cristianas y la noción andina de que el poder de las imágenes no reside en lo que representan sino en lo que son como presencias materiales de lo sagrado. Siracusano[33] menciona el papel estructurante del color en las relaciones entre los cuerpos humanos y sus creencias. Un ejemplo de esto es el uso de polvos hechos de plumas de guacamayo o de granos de maíz de diferentes colores para tratar enfermedades. Otro caso etnográfico de relación entre el color y las disposiciones humanas está en la franja blanca del ruedo del vestido de las mujeres uru-chipaya, cuyo contraste (*allqa*) con el resto del vestido les permite mantenerse despiertas por el camino.[34]

También es potente la relación entre colores y animales, especialmente en grupos de base pastoril. La ceremonia de marcaje, floreo o investidura de los animales de rebaño con prendas simbólicas está diseñada para incrementar su fertilidad,[35] y el color predominante en los textiles para esta tarea es el rojo; al respecto, en Qaqachaka se resaltan las relaciones entre las borlas, flores de color carmesí y rojo, y la sangre que fluye de generación en generación.[36] Asimismo, para asegurar el nacimiento de animales de rebaño de cierto color, deben hacerse ofrendas del color deseado a los pastores o dueños de los animales, que son usualmente gatos monteses de vestimenta aleonada. Las ofrendas son de azúcar y maíz blanco, maíz y confites de color gris o maíz gris oscuro, del color de las nubes o moteado.[37]

La manipulación de ofrendas y materiales de color no incide solamente en la salud y el ánimo de los humanos o en la proliferación y las características de los rebaños, sino también en la relación de los humanos con las entidades sobrenaturales. En un influyente texto sobre las mesas aymara, ofrendas que son quemadas como forma de alimentación de estas entidades, Fernández resalta la función del color con descripciones de

32. Gabriela Siracusano, *El poder de los colores* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 274-75.
33. Ibíd., 257-58.
34. Cereceda, "Aproximaciones a una ...", 223.
35. Dransart, *Earth, Water, Fleece*..., 63.
36. Arnold y Yapita, *Río de vellón*..., 170.
37. Ibíd., 226.

los ingredientes ofrendados. Estos varían de acuerdo con las entidades a las que se ofrecen las mesas, pues se entiende que si el comensal queda complacido con el banquete o "recibe" bien la mesa, adquiere un compromiso de reciprocidad y deberá, por tanto, complacer a quien hizo la ofrenda.[38] Así, la mesa ofrecida a la tierra, o *pachamama*, entendida como *panqara* (flor) que antecede a la cosecha, es predominantemente colorida. La mesa para Gloria, que incorpora santos, clavarios y otras entidades de origen cristiano, el sol y los rayos, es blanca, pura y dulce; la mesa para los seres del mundo de abajo, como *saxras* o *anchanchus*, es negra y lleva ingredientes queratinosos y duros; la de los antiguos espíritus, o *chullpas*, tiene ingredientes de colores crudos, "naturales".

Finalmente, existen casos en los que el color plantea una relación entre lo animal y lo paisajístico/meteorológico. En Qaqachaka, Arnold y Yapita[39] refieren una secuencia ontológica en un ecosistema más extenso, donde los colores de los *samiris* (espíritus que otorgan el aliento) refraccionan en el agua; el agua que corre sobre las piedras absorbe su color y colorea, subsecuentemente, los vellones de los animales. Según otros testimonios de la región, los espíritus de aliento pintan a los animales con color. Los espíritus que portan los colores del vellón descienden desde las aguas lacustres de las montañas y colorean "desde dentro" a los animales que abrevan.

Otra práctica que emerge de las relaciones entorno-animal en cuanto al color es la manipulación humana de elementos coloridos de origen animal para causar efectos en el clima y la producción. En el contexto de ofrenda, Fernández[40] refiere el cuero de felino silvestre, o *titi*, como un ingrediente en la preparación de las mesas rituales kallawayas, y el plomo en estado natural, ofrendado en este mismo contexto, también es llamado *titi*; ambos materiales son asociados con la lluvia y el agua.

Sin embargo, estas relaciones también se encuentran en los atuendos para la danza, que en el altiplano boliviano se usan para causar efectos en el clima dentro de un calendario productivo agrícola. Así, por ejemplo, el manejo de plumas coloridas de aves provenientes de tierras bajas o altas es de suma importancia para que estas danzas afecten el

38. Gerardo Fernández, "'El banquete aymara'. Aspectos simbólicos de las mesas rituales aymaras", *Revista Andina*, n.º 12 (1994): 157.
39. Arnold y Yapita, *Río de vellón*..., 232-33.
40. Gerardo Fernández, *Los kallawayas. Medicina indígena en los Andes bolivianos* (Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994), 54 y 75.

entorno eficientemente. Al respecto, Jaimes Betancourt[41] refiere, entre otros casos, el de las *llaqas*, una suerte de cortinas de plumas verdes de loro amazónico que son portadas por los danzarines de *qina qina*, que se ejecuta entre las épocas de siembra y cosecha en la región lacustre de Omasuyos, en La Paz, y en otras zonas altiplánicas; esta danza busca el reverdecimiento y florecimiento de los sembradíos. Otro ejemplo está en Escara, altiplano occidental de Oruro, donde la danza con zampoñas, o *sikuri*, debe realizarse empleando tocados o chucus de pluma de *suri*, o ñandú. Se entiende que el plumaje del suri es gris, de modo semejante al de las nubes que traen la lluvia; la posición de las plumas en el tocado y el movimiento de la danza están destinados a imitar el aleteo del ave, que llama la lluvia.[42]

Esta selección de casos etnográficos permite notar que la concepción y los significados del color emergen más de una manipulación activa, práctica, de los tintes y las sustancias coloridas que de una abstracción sobre su origen. Sin embargo, y esto es tal vez más importante, desde estas ontologías el color produce más que significados. Los colores afectan la salud y disposición de los seres humanos, el humor y los compromisos de las entidades sobrenaturales, las características de los animales y los ciclos climáticos y productivos. Los seres humanos manipulan el color al emplear elementos coloridos como ingredientes de rituales y ensamblajes materiales, interactuando con los seres del entorno para cocrear el mundo. Dado que estos materiales provienen de entidades animadas (montañas, plantas, animales, etc.), el color es el lazo que permite la comunicación entre lo humano y lo no humano para afectar los colores —y por tanto los afectos o las disposiciones— del paisaje y el tiempo. Visto a la luz de la discusión teórica previa, el manejo del color en el altiplano es conocimiento como enacción.

Imágenes y colores en la cerámica tiwanaku de la isla Pariti

La cerámica tiwanaku recibe su nombre del sitio homónimo en la cuenca sudeste del lago Titicaca y de la cultura arqueológica definida desde dicho sitio, considerada como de importancia central durante el Horizonte

41. Carla Jaimes Betancourt, *El poder de las plumas: colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción* (La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2015), 126.
42. Juan Villanueva, "La ontología de la plumaria y la ontología de la conservación", *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, n.º 29 (2016): 306.

Medio (c. 500-1100) en la región andina surcentral. Se ha escrito mucho acerca de la cerámica tiwanaku, pero las orientaciones temáticas para considerar su diseño son tres: la cronológica, la espacial-cultural y la iconográfica. La primera parte de la idea de que la variabilidad cerámica informa sobre variaciones durante el tiempo, ya sea bajo una lógica de formación-auge-decadencia en la producción técnica y artística[43] o bien a partir de marcos más sofisticados y entrecruzados con la idea de variabilidad espacial-cultural en épocas más recientes.[44]

La segunda orientación es la más ampliamente usada y común en la arqueología sobre la cerámica tiwanaku. Esta sugiere que la variabilidad cerámica depende en gran medida de las personas que la produjeron o emplearon, siendo el "estilo" percibido como un indicador de identidades sociales jerárquicas o étnicas; algunos autores lo reconocen como indicador de estatus, como Ponce Sanginés,[45] con base en la dicotomía urbano-rural, o Couture,[46] aunque otros enfatizan el carácter étnico-cultural de la cerámica y su función de expresar diversidad humana a diferentes escalas. El uso más extendido de esta idea tiene que ver con las influencias a larga distancia de Tiwanaku y con la apropiación de patrones estilísticos tiwanaku en regiones como los valles orientales de Cochabamba,[47] Moquegua, el sur del Perú[48] o el norte de Chile;[49] sin embargo, también se ha usado esta idea a nivel "micro", sugiriendo que la diversidad cerámica tiwanaku en la cuenca del Titicaca, o incluso dentro de Tiwanaku propiamente, se debe a una multietnicidad que se expresa en el estilo como marcador de "fronteras sociales".[50]

43. Wendell Bennett, *Excavations at Tiahuanaco*, vol. 34, *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* (Nueva York: American Museum of Natural History, 1934).
44. Jo Ellen Burkholder, "La cerámica de Tiwanaku: ¿qué indica su variabilidad?", *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 5 (2001).
45. Carlos Ponce Sanginés, *Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura. Ensayo de síntesis arqueológica* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972).
46. Nicole Couture y Kathryn Sampeck, "Putuni: A History of Palace Architecture in Tiwanaku", en *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, vol. 2, ed. Alan Kolata (Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 2003).
47. Geraldine Byrne de Caballero, "El tiwanaku en Cochabamba", *Cuadernos de Investigación*, n.º 4 (1984).
48. Paul Goldstein y Bruce Owen, "Tiwanaku en Moquegua: las colonias altiplánicas", *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 5 (2001).
49. Mauricio Uribe y Carolina Agüero, "Iconografía, alfarería y textilería tiwanaku: elementos para una revisión del Período Medio en el Norte Grande de Chile", *Chungará*, n.º 36 (2004).
50. John Janusek, "Out of Many, One: Style and Social Boundaries in Tiwanaku", *Latin American Antiquity* 1, n.º 13 (2002).

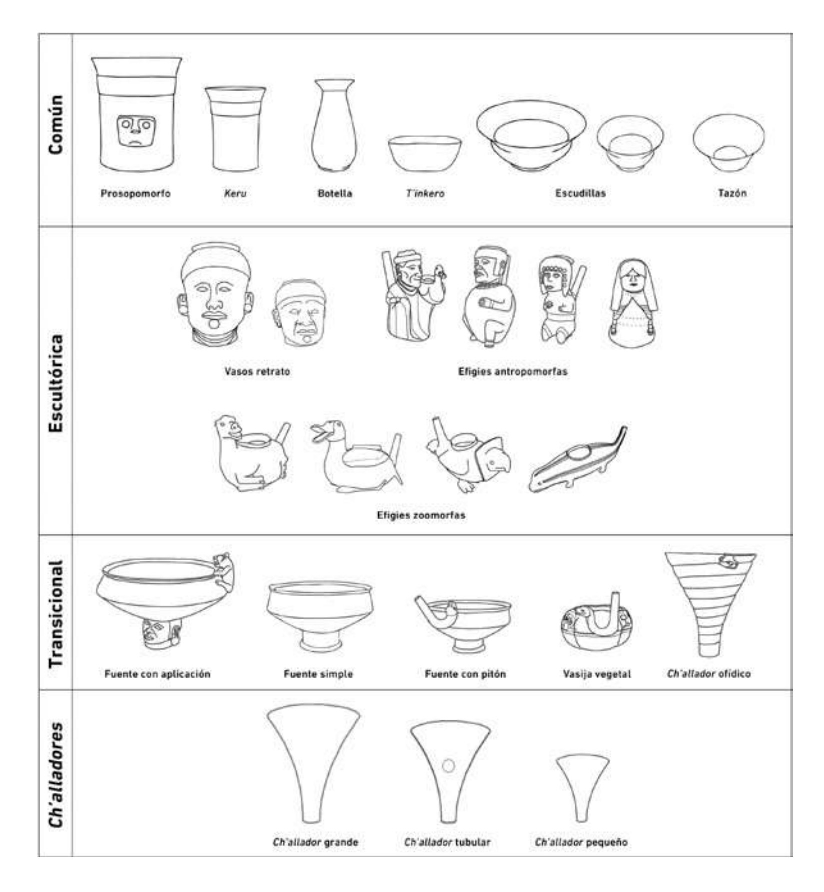


Figura 1. Conjuntos definidos en la ofrenda de Pariti

Fuente: elaboración propia

La tercera orientación, la iconográfica, es la más antigua, ya que emergió del trabajo de Posnansky[51] de interpretación de motivos tiwanaku, aunque no estuvo circunscrito específicamente a cerámica. Aunque existe abundante trabajo sobre iconografía tiwanaku, la mayor parte se circunscribe a la escultura lítica[52] y a las tallas de madera.[53] En cerámica, tal vez por dominancia de las otras dos orientaciones en la narrativa arqueológica, el tratamiento de los diseños desde la semiótica y la iconografía ha sido más reducido; su avance tiene un antecedente importante en las consideraciones de Alconini[54] sobre la cerámica de la pirámide de Akapana. En 2004, el proyecto boliviano-finlandés Chachapuma halló más de 400 ceramios tiwanaku fechados en 900-1100,

51. Arthur Posnansky, *Tihuanacu. La cuna del hombre americano* (Nueva York: J. J. Augustin, 1945).
52. Carolina Agüero, Mauricio Uribe y José Berenguer, "La iconografía tiwanaku: el caso de la escultura lítica", *Textos Antropológicos* 2, n.º 14 (2003).
53. Agustín Llagostera, "Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas tiwanaku de San Pedro de Atacama", *Chungará* 1, n.º 38 (2006).
54. Sonia Alconini, *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku. Un análisis de cerámica ceremonial prehispánica* (La Paz: Editorial Acción, 1995).

en dos pozos votivos en la isla Pariti, en el lago menor del Titicaca.[55] Este hecho permitió el acceso a nuevos contenidos iconográficos cerámicos y una revitalización de este enfoque, que ha empleado la ontología y teoría de la representación, discutiendo referentes materiales y significados simbólicos o culturales de los motivos pintados.

En este trabajo intento repensar parte de la ofrenda de Pariti, acudiendo a formas relacionales y no dualistas de considerar las imágenes. La colección de Pariti fue segmentada en cuatro conjuntos[56] (figura 1). El conjunto escultórico está formado por vasijas antropomorfas y zoomorfas, sobre las que se han hecho variadas consideraciones étnicas, de estatus[57] y de género,[58] así como de procedencia, en el caso de las vasijas animales.[59] El conjunto transicional incorpora fuentes y formas inusuales que recientemente he interpretado como esqueuomorfos de recipientes de calabaza, por lo que propongo rebautizar este conjunto como conjunto vegetal;[60] sin embargo, en este escrito dejo de lado esos dos conjuntos, por motivos de espacio y concreción, para concentrarme en los que poseen, con mayor profusión, imágenes bidimensionales, pintadas y policromas sobre sus superficies: el conjunto de cerámica común y el de vasos embudo, o *ch'alladores*.

Ante todo, cuando se comparan ambos conjuntos, impacta una diferencia cromática fundamental: la cerámica común es de fondos rojos profundos, y los *ch'alladores*, de fondos variados, predominantemente negros y también con policromía en rojo, naranja y rosado. En la cerámica común, todas las piezas están engobadas en rojo y sobre este fondo se dibujan formas en gris, amarillo, negro y blanco. Las imágenes se generan con la yuxtaposición de polígonos de color pleno, nunca

55. Antti Korpisaari y Jédu Sagárnaga, "Investigaciones arqueológicas en la isla Pariti, Bolivia: temporadas de campo 2004, 2005 y 2006", *Chachapuma*, n.º 1 (2007).
56. Juan Villanueva y Antti Korpisaari, "La cerámica tiwanaku de la isla Pariti como recipiente: performances y narrativas", *Estudios Atacameños*, n.º 46 (2013), https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/10
57. Antti Korpisaari, "Los vasos retrato, vasijas efigie humanas y figurinas humanas de la isla Pariti". *Chachapuma*, n.º 7 (2014).
58. Juan Villanueva, "Ideales de género en la cerámica antropomorfa de la ofrenda tiwanaku de la isla Pariti", en *Otras miradas: la presencia de la mujer en las sociedades prehispánicas*, eds. Walter Sánchez y Claudia Rivera (Cochabamba: Iniam-UMSS, 2016).
59. Antti Korpisaari, Ilari Sääksjärvi y Matti Salo, "Evidencias de contactos entre la sierra, la ceja de selva y la selva baja en el arte de la cultura tiwanaku", en *Los Andes y las tierras bajas de Sudamérica* (Buenos Aires: SB Editorial, 2009).
60. Juan Villanueva, "Las calabazas cerámicas. Imitación de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica tiwanaku de la isla Pariti", *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, n.º 31 (2018).

texturado, a excepción de un sutil moteado negro en la piel gris de algún felino. Además, los contornos y detalles internos de estas imágenes están delineados con blanco y negro. En suma, el mundo rojo cuenta con diferencias nítidas entre formas e imágenes de colores distintos.

La mayoría de las imágenes en cerámica de fondo rojo de Pariti tienen componentes anatómicos humanos y animales, especialmente de aves y felinos, lo que la acerca a la iconografía tiwanaku más famosa. Tiende a existir una cercana correlación entre color e imagen: los felinos son grises y las aves son amarillas, lo que ha llevado a identificar estos animales con el gato montés, o *titi*,[61] y con halcones o águilas,[62] respectivamente.

Ahora bien, el felino gris y el ave amarilla pueden presentarse separados en soportes cerámicos diferentes, yuxtapuestos o combinados en hibridaciones, que toman usualmente la forma de felinos grises con alas, cola o cabeza de ave. Es en estos casos que se insertan también componentes anatómicos humanos, como brazos sosteniendo báculos, o cabezas. A la vez, estas imágenes tienen una rica dinámica apendicular: de sus extremidades, ojos, báculos, coronas, aureolas, alas, colas, etc., emergen en tamaño reducido nuevas cabezas, alas y colas de ave, cabezas de felino y elementos similares. Motivos como el de cebil[63] o la mazorca de maíz también pueden emerger de estos apéndices, lo que sugiere una escasa delimitación entre animales, vegetales, humanos y objetos.

Sin embargo, esta compleja dinámica no debe confundirse con desorden. En el mundo de la cerámica roja hay una estrecha correlación entre las formas cerámicas, el lugar del ceramio donde se plasman las imágenes y las imágenes mismas (figura 2). Las pequeñas escudillas presentan solamente felinos, y los tazones, solamente aves. Las botellas, los vasos y los bordes internos de las escudillas grandes presentan a ambos animales yuxtapuestos, mientras que su superficie externa muestra las hibridaciones más complejas. En los vasos con rostro frontal, o prosopomorfos, los dos animales aparecen como características apendiculares subsidiarias a la figura del rostro frontal o del personaje frontal de báculos.

61. Alconini, *Rito, símbolo e historia…*
62. Juan Villanueva, "Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku", *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, n.º 29 (2016).
63. Patricia Knobloch, "Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of *Anadenanthera colubrina* Iconography", *Latin American Antiquity* 4, n.º 11 (2000).

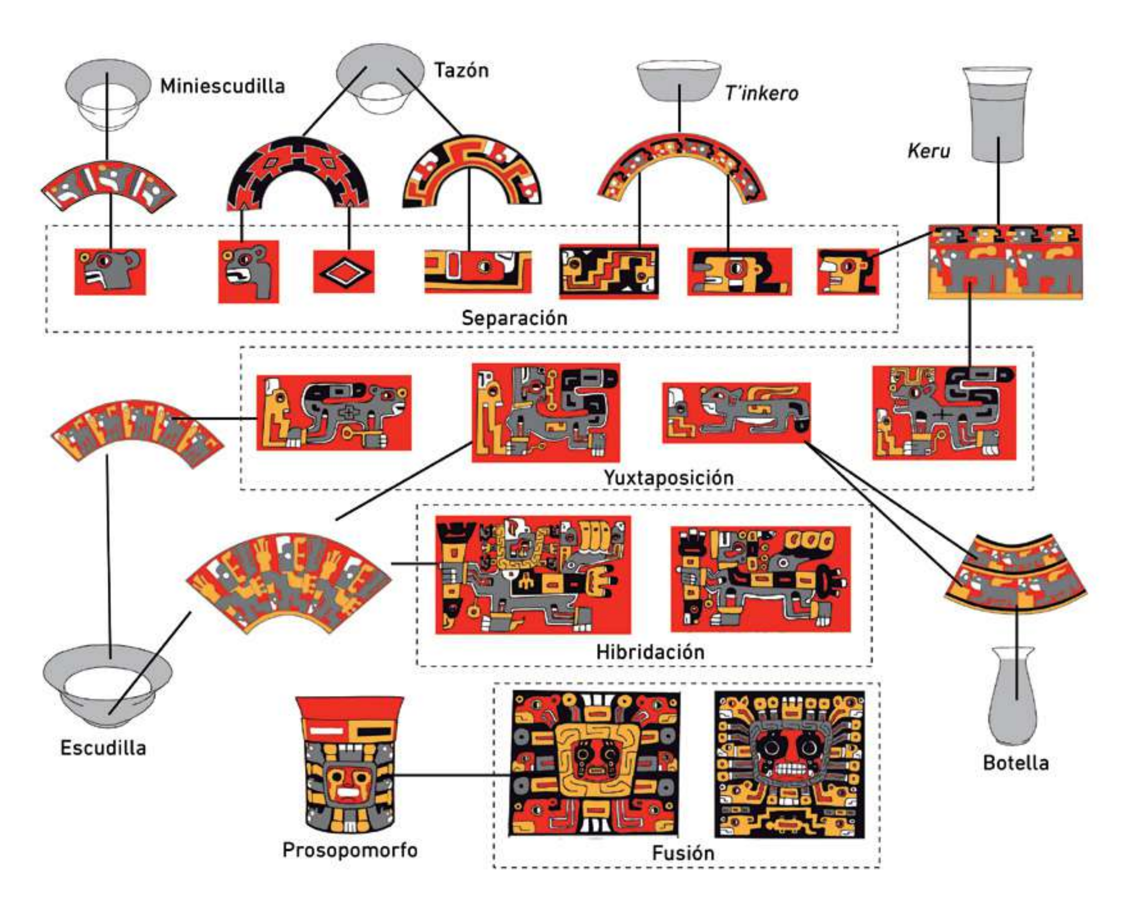


Figura 2. Normas de combinación de las imágenes de ave y felino en la cerámica común de Pariti

Fuente: elaboración propia

De esta forma, la dinámica de transformación de estos animales grises y amarillos asume un carácter ordenado, rítmico y con patrones regulares. Aquí, la relación con lo atmosférico empieza a tomar forma: por su propio color, como se mencionó anteriormente, el felino gris tiene un efecto en las nubes lluviosas, el granizo y las aguas, en general. En otras ocasiones he sugerido una relación similar entre las aves doradas y las atmósferas brillantes, solares y secas.[64] Entonces, las hibridaciones pueden estar aludiendo a una serie de combinaciones posibles entre lluvia y sol, humedad y sequedad, agua y calor; es un mundo de alternancias entre dos fuerzas claramente delimitadas que emergen de un mundo diurno, rojo. Como refiere Dransart[65] en Isluga, la luz diurna trae los colores a existencia, y las personas pueden percibirlos claramente bajo la luz solar.

64. Villanueva, "Aves doradas, plantas plumarias...".
65. Dransart, *Earth, Water, Fleece...,* 62.

		Pequeños	Grandes	Tubulares
Pintados	Rojos			
	Multicolores			
	Negros			

Figura 3. Clasificación de *ch'alladores* de la ofrenda de Pariti

Fuente: elaboración propia

Sin embargo, y a riesgo de ser redundante, felinos grises y aves amarillas no tienen por qué ser representaciones simbólicas de la lluvia y el sol o del agua y la luz. Si estas imágenes emergen de un involucramiento poético con los fenómenos atmosféricos, su color permite una acción en el mundo, es decir, una activación, mediante el ceremonial, de mundos húmedos y brillantes deseados. Esto también implica pensar en el uso que delatan las formas cerámicas de fondo rojo: se trata de piezas para presentar, distribuir y consumir comida y bebida en ceremonias comensalistas. En todo caso, la naturaleza regular y estructurada de estas piezas se replica en objetos similares en otros sitios tiwanaku, de ahí que este conjunto haya sido denominado como *cerámica común*, pues es tan usual que se emplea como indicador de la presencia o influencia de la cerámica tiwanaku.

Entrando al mundo de los *ch'alladores*, en este conjunto las piezas con un solo color de fondo suelen tenerlo negro; sin embargo, es también posible encontrar fondos anaranjados o composiciones con paneles de diferentes colores como fondo, en cuyo caso el negro, el naranja y el rosado son los más comunes (figura 3). También existen

Animales

Círculos y composiciones

Manos

ch'alladores que no emplean la lógica de fondo y figura: sus superficies están compuestas por entrelazados de escalonados o grecas de volutas de diversos colores. En términos cromáticos, los *ch'alladores* son menos estandarizados que la cerámica común. Aparte de negro, naranja y rosado, incluyen blanco, rojo, gris, amarillo y, en ocasiones, guindo y marrón. Al respecto, es interesante la presencia del rosado y el naranja, colores menos saturados o más "diluidos", por así decirlo; trayendo de nuevo a colación el trabajo de Dransart,[66] los colores saturados, poderosos durante el día, se hacen menos amenazantes con la llegada del anochecer, cuando se diluyen. Otro recurso del mundo de los *ch'alladores* para evitar el uso de bloques de color plenos —a diferencia del mundo de la cerámica roja— es la textura. En los *ch'alladores* es común que las pieles de los animales, los fondos u otros elementos presenten texturas a manera de repeticiones de círculos concéntricos, achurados de líneas onduladas, punteados y otros. Estos se logran dibujando patrones lineales con negro o blanco sobre fondos de color o rellenando las formas con bandas de colores diversos, lo que produce alternancias de color. Ninguno de estos recursos está presente en el conjunto de la cerámica roja.

66. Ibíd., 66.



Figura 4. Imágenes animales y otras de los *ch'alladores* de Pariti

Fuente: elaboración propia

Pasando a las imágenes (figura 4), en el conjunto de los *ch'alladores* también tienen apariencia animal y tienden a la transformación; sin embargo, esta no sigue los ordenados patrones de la cerámica roja: aves dentadas, felinos atigrados de seis patas o venados con la cabeza rematando una extremidad son algunos de los seres que pueblan este mundo mientras realizan acciones de captura o consumo de seres humanos. La serpiente con piel de textura romboidal, a veces con cabeza felínica, es otro motivo presente. El resto de los seres dibujados sobre fondos negros o rosados son imposibles de identificar: mezclas de piezas anatómicas animales con elementos geométricos, como escalonados, volutas u otros, con elecciones de color mucho menos predecibles, parecieran intentos por retratar lo inexistente, lo desconocido o lo potencial. En relación con los rígidos cánones que gobiernan las imágenes de la anatomía humana, aviaria y felínica del mundo rojo, estos seres son hechos con combinaciones imposibles.

Si el mundo rojo, con sus alternancias de gris y amarillo, tiene diferencias nítidas, donde la luz y la lluvia se pueden invocar mediante imágenes de animales concretas, las atmósferas negras, rosadas o naranjas de los *ch'alladores* nos confrontan con la experiencia cromática

de las transiciones (atardeceres o amaneceres) y de lo nocturno. Esta cromática y el carácter de las imágenes recuerdan lo que Cereceda[67] implica como aquello que va más allá de la mediación, en la que todo está unido, no hay partes perceptibles y la inteligencia no puede captar las diferencias; esta unión excesiva toma la forma de un desorden o de lo indeterminado. Si el mundo rojo es de opuestos claros, de *allqa*, el mundo negro es, retornando a Cereceda, el *antiallqa*.

Muchos motivos recortados sobre fondo negro, como repeticiones de formas geométricas blancas, o motivos en forma de S recostada con transiciones de color, entre otros, podrían aludir a estrellas o constelaciones del cielo nocturno. Algunos autores han sugerido que los motivos circulares con achurados ondulados internos o con radiaciones onduladas podrían estar representando eclipses u otros fenómenos astrales,[68] pero también se han identificado en los *ch'alladores* motivos como serpientes, batracios o manos, que tienen sus orígenes en tiempos anteriores al Horizonte Medio, visibles en escultura y arte rupestre de tiempos formativos y carentes de otros soportes materiales tiwanaku; de ahí se ha planteado que lo antiguo o lo pasado está presente en los *ch'alladores*.[69] Las experiencias de lo onírico, lo chamánico o de los ámbitos de aquello muerto o de aquello que va a nacer son candidatas a haber sido imaginadas en los *ch'alladores* de Pariti.

Tal vez en consonancia, el *ch'allador*, como forma cerámica, es fundamentalmente distinto de los recipientes del mundo rojo. Mientras las escudillas, los tazones y los vasos sirven para la interacción comensalista entre seres humanos, estos vasos embudo de bases perforadas no pueden tener otra función que la de drenar líquido hacia abajo, hacia el subsuelo. Aquí podría entrarse en una relación común en los Andes contemporáneos: el pasado reside en el subsuelo, en un mundo bajo, de donde, a su vez, emerge la vida. Es un pasado con agencia y con el que se debe guardar una relación siempre mediada por la alimentación, como pasa actualmente con las mesas negras que refiere Fernández.[70]

Finalmente, debo resaltar que los *ch'alladores* parecen diseñados para revertir todo orden presente en la cerámica roja común.

67. Cereceda, "Aproximaciones a una...", 224.
68. Javier Méncias, "Del cielo a la arcilla: una aproximación a la representación de fenómenos astronómicos en la cerámica votiva de Pariti", *Chachapuma*, n.º 3 (2008).
69. Juan Villanueva, "En torno a concepciones del tiempo en Tiwanaku. Consideraciones con base en la iconografía de los *ch'alladores* de Pariti", *Cuaderno de Campo*, n.º 6 (2015).
70. Fernández, "'El banquete aymara'...".

Si la estructura roja se presenta con rígidas bandas horizontales, los *ch'alladores* pueden presentar bandas verticales, paneles cuadrangulares o reticulados o incluso espacios delimitados por progresiones verticales de rombos (figura 5). Incluso, existen casos en los que las propias imágenes transgreden la separación entre el exterior y el interior de la pieza, pues "saltan" sobre el borde de esta, desde afuera hacia adentro.

Por último, a diferencia de la cerámica roja, los *ch'alladores* son raros en el repertorio cerámico tiwanaku, al punto que los de Pariti son prácticamente únicos. Es posible que esto se deba a nuestro conocimiento incompleto del registro arqueológico, a particularidades identitarias de los pobladores de Pariti[71] o a la particular función ceremonial que habría tenido la isla en comparación con otros ensamblajes rituales tiwanaku. También es posible, no obstante, que los *ch'alladores* sean un diseño de objeto que respondió a un desajuste en las condiciones del entorno; se ha sugerido que los últimos siglos de Tiwanaku estuvieron marcados por fuertes sequías que, desde algunas narrativas arqueológicas, habrían precipitado su colapso.[72] De hecho, ya otros autores han intentado leer en la ofrenda de Pariti el reflejo de "ritos desesperados" para paliar estos problemas.[73]

En este sentido, una hipótesis plausible sería que, ante el cambio en los patrones conocidos del entorno, que expondría los desajustes de las prácticas ceremoniales estandarizadas en los rígidos órdenes de la cerámica roja, se recurrió a diseñar otro dispositivo material, con cromática, imágenes, forma, finalidad y estructura radicalmente distintas. Esta herramienta perseguiría causar un efecto en una conversación con los seres del entorno o tal vez, incluso, recurriría a la conversación con otros seres del entorno: aquellos del mundo nocturno, bajo, pasado, potencial o desconocido. Nuevamente, esta conversación tomaría la forma de un acto de alimentación en el que los recursos relacionales para la enacción son brindados por la imagen y el color. De una u otra manera, la cerámica pintada de Pariti puede entenderse como una herramienta para la acción, cuyas imágenes parten de una experiencia tan profunda del entorno y de las atmósferas, que se transforma en un involucramiento poético.

71. Riikka Väisänen, *Pacha Mama's Treasures: A Study of the Morphological Types of Ceremonial Tiwanaku Ceramics Found on the Island of Pariti, Lake Titicaca, Bolivia* (tesis de maestría, Universidad de Helsinki, 2008), https://helka.finna.fi/Record/helka.3118017/Details
72. Charles Ortloff y Alan Kolata, "Climate and Collapse: Agro-Ecological Perspectives on the Decline of the Tiwanaku State", *Journal of Archaeological Science* 20, n.º 2 (1993).
73. Jédu Sagárnaga y Javier Méncias, "Presagio de un ocaso: el conjuro de la caída de Tiwanaku, desde Pariti", *Chachapuma*, n.º 7 (2014).



Figura 5. Dos ejemplos de estructura decorativa en *ch'alladores* de Pariti

Fuente: elaboración propia

Debe admitirse que evaluar la cerámica de Pariti como material, es decir, como la instanciación efímera de arcillas y tierras coloridas, es una tarea pendiente. Tal vez, involucrarse en la preparación de los colores en cerámica del mismo modo que se ha hecho con el mundo de los tintes textiles[74] abra nuevas perspectivas para considerar las relaciones entre imágenes, animales, clima/tiempo y paisaje, mediadas por el color.

Reflexiones finales

A lo largo de este capítulo he intentado trasladar el énfasis ontológico desde la representación mental de la naturaleza, moderna y dualista, hacia la creación de imágenes como acción originada en la experiencia del entorno y que apunta a cocrear el mundo mediante el uso de objetos en las prácticas relacionales con los seres humanos y no humanos. Estas discusiones se han ampliado con algunos casos etnográficos altiplánicos, en los que resalta el uso de materiales de diversos orígenes y naturalezas en las prácticas ceremoniales. Se presta una especial atención al color, que plantea relaciones entre atmósferas, animales, seres sobrenaturales, espacios y humanos. Por medio del manejo del color, las comunidades humanas buscan causar efectos y comprometer y disponer afectivamente a otros seres de su entorno para cocrear el tiempo y el clima.

74. Arnold y Espejo, *El textil*...

Aplicando estos marcos a la cerámica tiwanaku de Pariti, se puede considerar la iconografía pariteña, más que como meras representaciones, como imágenes que emergen de un involucramiento poético y permiten, mediante diversas prácticas ceremoniales, esa cocreación del mundo. Destacan, en ese sentido, las experiencias del tiempo, tanto en su acepción climática de atmósferas húmedas y secas, nocturnas, crepusculares y diurnas como en la tensión entre un tiempo presente, o rojo, y un tiempo negro, donde residen lo antiguo o "pasado", lo potencial y lo generador. Las imágenes de este entorno tampoco son representaciones, sino dispositivos para conversar con un pasado vecino, cercano, que habita el subsuelo e incide en el presente.

Para finalizar, pretendo dar un pequeño paso más allá del uso de elementos teóricos y analogías etnográficas para la representación arqueológica de un pasado distante, precisamente lo que Gnecco[75] critica. Siguiendo a Alberti,[76] el uso de elementos de un giro ontológico en arqueología no está completo si no es crítico, es decir, si no ayuda a subvertir los subyacentes ontológicos de la disciplina. La comparación entre la ofrenda de Pariti y una mesa (*waxt'a*, en términos locales) está inspirada en un ejercicio de etnografía arqueológica con la propia comunidad de Pariti. Percibidos como ofrendas de tiempos antiguos a la tierra, estos objetos cerámicos siguen formando parte de entramados relacionales con el clima y el paisaje. Su manipulación como resultado de la investigación arqueológica ha conllevado inevitables trastornos climáticos, como sequías y la disminución de la pesca, debido, entre otros factores, al calentamiento y al crecimiento urbano de la ciudad de El Alto, con el vertido de sustancias contaminantes en los ríos que desembocan en el lago menor. Todos estos factores han venido ocasionando el despoblamiento y la casi desaparición de la comunidad de la isla Pariti.

No puede soslayarse el papel que tiene la cerámica de Pariti, ahora desprendida de su rol de *waxt'a* en el subsuelo, en la vida de la comunidad. Junto a la cerámica, los *amayas*, espíritus del subsuelo muerto, han emergido a la superficie y pululan de noche enfermando a las personas.[77] La apropiación irregular de varias piezas de la colección de Pariti por parte del Museo Nacional de Arqueología de La Paz, a me-

75. Gnecco, "La arqueología (moderna)…".
76. Benjamin Alberti, "Archaeologies of Ontology", *Annual Review of Anthropology* 45 (2016): 173.
77. Comunidad de isla Pariti, Isaac Callizaya y Juan Villanueva, "En el margen de los márgenes. Tres arqueologías del hallazgo cerámico tiwanaku de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia", *Thakhi Musef*, n.º 1 (2018): 79.

diados de los 2000, ha dejado incompleta la colección, lo que algunos pariteños perciben como una sustracción del *ajayu* (espíritu) de la comunidad y un factor de división: "así como la colección, estamos divididos", dicen. Desde luego, no debe esencializarse la comunidad de Pariti como puramente animista o relacional. Según el pensamiento de muchos de sus miembros, existe una lógica representacional en la que la cerámica es ligada a discursos de ancestralidad y a la promoción turística del museo comunitario, percibido como una tabla de salvación económica. Tal vez, el punto central aquí sea que, ante un nuevo desajuste del entorno, la acción de diseño reflexiva que emprende la comunidad de Pariti implica disensos y discusiones internas, así como conversaciones con el entorno. En este marco relacional, la cerámica arqueológica tiene, definitivamente, una función que va más allá de la mera representación de un pasado distante.

Ante este hecho, subsisten dos preguntas: ¿estaremos los arqueólogos dispuestos a repensar las ontologías con que percibimos las imágenes, los colores y los ceramios? ¿Podremos reconocer que, lejos de representaciones culturales de referentes naturales, estos objetos diseñados emergen de una experiencia y permiten el conocimiento como enacción en la práctica y en el diálogo? Estas preguntas no inciden únicamente en la manera como construimos nuestras narrativas arqueológicas: en tanto usemos los ceramios y sus imágenes para subsumirnos en la representación distante de un pasado cerrado y terminado, cerraremos los ojos a los entramados relacionales presentes que los propios materiales plantean. En este caso, dichos entramados involucran la supervivencia de los compromisos ontológicos de una comunidad, de su modo de vida y de esta en sí misma.

Dice Escobar[78] que el diseño "ontológicamente orientado" es reflexivo y político a la vez, que mira a la tradición pero también a transformaciones aún no creadas de nuestras vidas en conjunto. Si los arqueólogos descendemos de nuestra distancia representacionalista para reconocernos como parte de esa "vida juntos" y para notar los efectos de nuestras prácticas de manipulación de los materiales en esos entornos de vida, tal vez sea tiempo de rediseñar reflexivamente nuestras propias herramientas.

78. Escobar, "Notes on the Ontology…", 38.

Referencias

Agüero, Carolina, Mauricio Uribe y José Berenguer. "La iconografía tiwanaku: el caso de la escultura lítica". *Textos Antropológicos* 2, n.º 14 (2003): 47-82.

Alberti, Benjamin. "Archaeologies of Ontology". *Annual Review of Anthropology* 45 (2016): 163-79.

Alconini, Sonia. *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku. Un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*. La Paz: Editorial Acción, 1995.

Álvarez, Fernando y Alfredo Gutiérrez. "Diseño del sur: la interculturalidad en la vida cotidiana". En *Quinto encuentro de investigaciones emergentes*. Editado por Fernando Álvarez, Alfredo Gutiérrez, Esteban Solarte, Ana Montoya, Fernando Cuervo y María Buenaventura, 11-27. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá e Instituto Distrital de las Artes, 2017.

Arnold, Denise y Elvira Espejo. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA, 2013.

Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita. *Río de vellón, río de canto*. La Paz: ILCA, 1998.

Bennett, Wendell. *Excavations at Tiahuanaco.* Vol. 34 de *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*. Nueva York: American Museum of Natural History, 1934.

Bertonio, Ludovico. *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: Radio San Gabriel, 1993.

Burkholder, Jo Ellen. "La cerámica de Tiwanaku: ¿qué indica su variabilidad?". *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 5 (2001): 217-49.

Byrne de Caballero, Geraldine. "El tiwanaku en Cochabamba". *Cuadernos de Investigación*, n.º 4 (1984).

Cereceda, Verónica. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Editado por Thérèse Bouysse-Cassage, Olivia Harris, Tristán Platt y Verónica Cereceda, 133-227. La Paz: Hisbol, 1987.

Comunidad de isla Pariti, Isaac Callizaya y Juan Villanueva. "En el margen de los márgenes. Tres arqueologías del hallazgo cerámico tiwanaku de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia". *Thakhi Musef*, n.º 1 (2018): 67-82.

Couture, Nicole y Kathryn Sampeck. "Putuni: A History of Palace Architecture in Tiwanaku". En *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization, vol. 2*. Editado

por Alan Kolata, 226-63. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 2003.

Dransart, Penelope. *Earth, Water, Fleece and Fabric.* Nueva York: Routledge, 2002.

Escobar, Arturo. "En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico". *Tabula Rasa*, n.º 18 (2013): 15-42.

_______. "Notes on the Ontology of Design", conferencia presentada en el *Sawyer Seminar on Indigenous Cosmopolitics*, Universidad de California, Davis, 29-30 de octubre de 2013.

Espejo, Elvira. *Sami Kirki: canto a los alientos sagrados, sonares comunes, vol. 3.* Grabado en 2018.

Fernández, Gerardo. "'El banquete aymara' Aspectos simbólicos de las mesas rituales aymaras". *Revista Andina*, n.º 12 (1994): 155-89.

_______. *Los kallawayas. Medicina indígena en los Andes bolivianos*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

Gnecco, Cristóbal. "La arqueología (moderna) ante el empuje decolonial". En *Arqueología y decolonialidad*. Editado por Nick Shepherd, Cristóbal Gnecco y Alejandro Haber, 71-121. Buenos Aires: Del Signo, 2016.

Goldstein, Paul y Bruce Owen. "Tiwanaku en Moquegua: las colonias altiplánicas", *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 5 (2001): 139-68.

Haber, Alejandro. "Arqueología indisciplinada y descolonización del conocimiento". En *Arqueología y decolonialidad*. Editado por Nick Shepherd, Cristóbal Gnecco y Alejandro Haber, 123-66. Buenos Aires: Del Signo, 2016.

Ingold, Tim. *Lines. A Brief History*. Nueva York: Routledge, 2007.

_______. *The Life of Lines*. Nueva York: Routledge, 2015.

_______. *The Perception of the Environment*. Nueva York: Routledge, 2000.

Jaimes Betancourt, Carla. *El poder de las plumas: colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2015.

Janusek, John. "Out of Many, One: Style and Social Boundaries in Tiwanaku". *Latin American Antiquity* 1, n.º 13 (2002): 35-61.

Knobloch, Patricia. "Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of Anadenanthera colubrina Iconography". *Latin American Antiquity* 4, n.º 11 (2000): 387-402.

Korpisaari, Antti. "Los vasos retrato, vasijas efigie humanas y figurinas humanas de la isla Pariti". *Chachapuma*, n.º 7 (2014).

Korpisaari, Antti, Ilari Sääksjärvi y Matti Salo. "Evidencias de contactos entre la sierra, la ceja de selva y la selva baja en el arte de la cultura tiwanaku". En *Los Andes y las tierras bajas de Sudamérica*. Buenos Aires: SB Editorial, 2009.

Korpisaari, Antti y Jédu Sagárnaga. "Investigaciones arqueológicas en la isla Pariti, Bolivia: temporadas de campo 2004, 2005 y 2006". *Chachapuma*, n.º 1 (2007): 7-30.

Llagostera, Agustín. "Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas tiwanaku de San Pedro de Atacama". *Chungará* 1, n.º 38 (2006): 83-111.

Marconetto, Bernarda y Mariano Bussi. "Fines de mundos 'otros'. Seca y sequía en conflicto". *Chungará* 50, n.º 2 (2018). doi: 10.4067/S0717-73562018005000901.

Méncias, Javier. "Del cielo a la arcilla: una aproximación a la representación de fenómenos astronómicos en la cerámica votiva de Pariti". *Chachapuma*, n.º 3 (2008): 37-49.

Mitchell, Timothy. *Questions of Modernity*. Mineápolis: University of Minessotta Press, 2000.

Ortloff, Charles y Alan Kolata. "Climate and Collapse: Agro-Ecological Perspectives on the Decline of the Tiwanaku State". *Journal of Archaeological Science* 20, n.º 2 (1993): 195-221.

Pillatt, Toby. "From Climate and Society to Weather and Landscape". *Archaeological Dialogues* 1, n.º 19 (2012): 29-42.

Ponce Sanginés, Carlos. *Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura. Ensayo de síntesis arqueológica*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.

Posnansky, Arthur. *Tihuanacu*. *La cuna del hombre americano*. Vols. I y II. Nueva York: J. J. Augustin, 1945.

Sagárnaga, Jédu y Javier Méncias. "Presagio de un ocaso: el conjuro de la caída de Tiwanaku, desde Pariti". *Chachapuma*, n.º 7 (2014): 10-16.

Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Uribe, Mauricio y Carolina Agüero. "Iconografía, alfarería y textilería tiwanaku: elementos para una revisión del Período Medio en el Norte Grande de Chile". *Chungará*, n.º 36 (2004): 1055-68.

Väisänen, Riikka. *Pacha Mama's Treasures: A Study of the Morphological Types of Ceremonial Tiwanaku Ceramics Found on the Island of Pariti,*

Lake Titicaca, Bolivia. Tesis de maestría. Universidad de Helsinki, 2008. https://helka.finna.fi/Record/helka.3118017/Details

Van Kessel, Jan. "Tecnología aymara: un enfoque cultural". En *La cosmovisión aymara*. La Paz: Hisbol, 1992.

Villanueva, Juan. "Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku". *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, n.º 29 (2016): 233-49.

_______. "En torno a concepciones del tiempo en Tiwanaku. Consideraciones con base en la iconografía de los *ch'alladores* de Pariti". *Cuaderno de Campo*, n.º 6 (2015): 1-19.

_______. "Ideales de género en la cerámica antropomorfa de la ofrenda tiwanaku de la isla Pariti". En *Otras miradas: la presencia de la mujer en las sociedades prehispánicas*. Editado por Walter Sánchez y Claudia Rivera, 163-79. Cochabamba: Iniam-UMSS, 2016.

_______. "La ontología de la plumaria y la ontología de la conservación". *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, n.º 29 (2016): 301-11.

_______. "Las calabazas cerámicas. Imitación de materiales vegetales y culto al agua en la cerámica tiwanaku de la isla Pariti". *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, n.º 31 (2018): 97-118.

Villanueva, Juan y Antti Korpisaari. "La cerámica tiwanaku de la isla Pariti como recipiente: performances y narrativas". *Estudios Atacameños*, n.º 46 (2013), https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/10

Las listas de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo de Nasca: el significado iconográfico
según pautas en los textiles y la música contemporáneos de los Andes surcentrales

Denise Y. Arnold
Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas,
Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia

Resumen
El Ser Mítico Antropomorfo, personaje que define la iconografía textil y cerámica de Nasca, suele vestirse de una túnica listada, que examino aquí. Varios estudios comparan el diseño sencillo de las listas que componen su túnica con la complejidad de los apéndices serpentinos y las cabezas trofeo que lleva este ser. Muchos de ellos concuerdan en que se trata de secuencias de muerte-vida centradas en el sacrificio y en la idea de que la cabeza trofeo es una semilla que brotará nuevamente con vida. Al aplicar a estas observaciones la semiosis procesual de Charles Peirce, propongo que las listas del cuerpo expresan los procesos anuales del crecimiento vegetativo de un "cuerpo" genérico ligado a un personaje ancestral y a ciertos instrumentos musicales que lo encarnan. Llego a esta propuesta al comparar la iconografía de este ser con ideas similares que hay entre las tejedoras y los músicos-guerreros actuales de los Andes surcentrales. Al aplicar a este análisis analogías etnográficas atemporales, busco construir un contexto regional consistente dentro del cual se pueda reconsiderar el sistema visual nasca según criterios en común.
Palabras clave: Ser Mítico Antropomorfo, Nasca, Andes, iconografía, listas de color

Abstract
The Anthropomorphic Mythical Being, a personage that defines the textile and ceramic iconography of Nasca, tends to be dressed in a striped tunic, which I examine here. Various studies compare the simple striped design of this tunic with the complexity of the serpentine appendices and trophy heads that this being carries. Many of these studies agree that they deal with sequences of death and life, centred in sacrifice and the idea that the trophy head is a seed that will sprout again into life. By applying the processual semiotics of Charles

Gracias a José Antonio Araujo Mayorca, de la Librería Yarak, en Lima, por haberme proporcionado el texto "Los falcónidos en el arte y las creencias de los antiguos peruanos", de Yakovleff, y a Juan de Dios Yapita por sus comentarios y correcciones. Gracias también a los participantes por sus reflexiones en el taller "Entre hilos de trama y urdimbre, tejiendo mensajes en los Andes antiguos y contemporáneos", organizado por Bat-Ami Artzi y Nathalie Santisteban en la Conferencia Internacional de Americanistas (ICA), en Salamanca, el 20 de julio de 2018, y sobre todo a los arqueólogos Ann Peters, Oscar Daniel Llanos Jacinto y Aïcha Bachir Bacha.

Peirce to these observations, I propose that the tunic stripes express the annual processes of vegetative growth of a generic "body," related to an ancestral personage and to certain musical instruments that this personage incarnates. I arrived at this proposal by comparing the iconography of this being with similar ideas among today's weavers and warrior-musicians in the south central Andes. In applying atemporal ethnographic data to this analysis, I seek to construct a consistent regional context, within which the visual system of Nasca can be reconsidered, according to common criteria.
Keywords: Anthropomorphic Mythical Being, Nasca, Andes, iconography, coloured stripes

Varios estudios examinan la iconografía del llamado Ser Mítico Antropomorfo, término acuñado por Donald A. Proulx en 1968[1] para describir la composición de un personaje reconocible en soportes de cerámica y de textil de Nasca Temprano e Intermedio (75 a. C.-300 d. C.). Muchos de estos estudios[2] comentan sobre los elementos que componen el atuendo de este ser, entre ellos las listas simples y geométricas de su

1. Donald Proulx, *Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery*, vol. 5 (Berkeley: University of California Press, 1968).
2. Véase, por ejemplo, Richard Roark, "From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery", *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology* 3, n.º 1 (1965): 135; Proulx, *Local Differences*…; Tom Zuidema, "Meaning in Nazca Art", *Årstryck* (1971); Richard Townsend, "Deciphering the Nazca World: Ceramic Images from Ancient Peru", *Art Institute of Chicago Museum Studies* 2, n.º 11 (1985); María Concepción Blasco y Luis Ramos, "Continuidad y cambio: interpretación de la decoración de una vasija nazca", *Revista Andina* 10, n.º 2 (1992); Patrick Carmichael, "The Life from Death Continuum in Nasca Imagery", *Andean Past* 4 (1994), http://digitalcommons.library.umaine.edu/andean_past/vol4/iss1/9; Christiane Clados, "Bilderzählung auf den Gefäßen der Nasca-Kultur: Der Fall des 'Feliden-Menschen'", *Indiana* 19/20 (2003), doi: 10.18441/ind.v19i0.123-138; Christina Conlee, "Decapitation and Rebirth. A Headless Burial from Nasca, Peru", *Current Anthropology* 48, n.º 3 (2007); Oscar Daniel Llanos, "Cosmovision et dynamiques ceremonielles", en *Le bassin du Rio Grande de Nazca, Pérou: archéologie d'un État andin 200 av. J.-C.-650 ap. J.-C.* (Oxford: BAR International Series, 2009); Karina Borsiak, "Mythical and Ritual Representations Depicted on the Pottery from the Peruvian Coast of the Early Intermediate Period. A Study Based on the Collection of the Ethnological Museum in Barcelona", en *Contributions in New World Archaeology* (Cracovia: Universidad Jagellónica, 2008) 1: 51-72; Sean King, *Painted Discourses: Lived Experience in the Nasca Visual System* (tesis de maestría, Universidad de Wisconsin, 2013), https://dc.uwm.edu/etd/709/; Krzysztof Makowski, "Lo real y lo sobrenatural en las iconografías paracas y nasca", en *Nasca*, eds. Cecilia Pardo y Peter Fux (Lima-Zurich: MALI-Rietberg Museum, 2017); Jessica Lévy, *Los 'apéndices serpentiformes' en la iconografía nasca: repertorio y significado* (tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017), http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8669, entre otros.

túnica (también llamada *camisa* o *unku*). Se contrasta esta simplicidad iconográfica con la proliferación de elementos (máscara, cabezal, ornamentos del cabello...) en los motivos más complejos en torno a la cabeza del ser y en la cinta de forma serpentina adjuntada a la cabeza (figura 1).

En términos de contexto, como anteriormente en Paracas,[3] gran parte de la cerámica y el textil que presenta motivos de este ser y que se ha hallado en los sitios costeños y vallunos de Nasca son ofrendas *in situ* a los difuntos y probablemente parte de un culto regional a los ancestros.[4] Aunque existen distintos abordajes en estudios anteriores sobre estos textiles y cerámicas (en busca de tipologías formales; de temáticas centradas en personajes, acciones y atributos, o según un análisis semiótico), existe un acuerdo generalizado en que se trata de secuencias de muerte-vida, del sacrificio, de la importancia de la cabeza y de la idea de que la cabeza trofeo es una semilla que brotará nuevamente con vida, como un proceso orgánico clave.[5] Es posible que el sitio ceremonial de Cahuachi, en el valle de Nasca, haya sido el lugar de origen no solo de este ser, sino también del culto regional vinculado a la curación de cabezas trofeo;[6] sin embargo, hasta la fecha, carecemos de un análisis integral del significado de la composición iconográfica de este ser o de una explicación de las diferencias entre los motivos simples de la túnica y los conjuntos de motivos más complejos, en otras partes de la composición, lo que podría darnos mayores pautas sobre su identidad.

3. Aïcha Bachir Bacha y Oscar Daniel Llanos, "Arqueología e iconografía de los textiles paracas descubiertos en Animas Alta, Ica, Perú", en *V Jornadas Internacional de Textiles Precolombinos*, ed. Victòria Solanilla Demestre (Barcelona: Universitat Autónoma, 2007).
4. Ann Peters, "The Cementery of Paracas Necropolis: Mortuary Practice and Social Network", en *Tres ensayos sobre Paracas Necrópolis. Historia de la investigación, las tecnologías textiles y las prácticas mortuarias* (Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2016) *ArtEncuentro* 2: 43-80.
5. Véase Eugenio Yacovleff, "La deidad primitiva de los nasca", *Revista del Museo Nacional* (Lima) 1, n.º 2 (1932); Karl Schleiser, "Stilgeschichtliche Einordnung der Nazca-Vasen-Malereien: Beitrag zur Geschichte der Hochkulturen des Vorkolumbischen Peru", en *Annali Lateranensi* (Ciudad del Vaticano: Tipografi Poliglotta Vaticana, 1959) 2: 9-236; Proulx, *Local Differences*...; Carmichael, "The Life from Death Continuum...", 83; Lisa DeLeonardis, "The Body Context: Interpreting Early Nasca Decapitated Burials", *Latin American Antiquity* 11, n.º 4 (2000); Mary Frame, "Blood, Fertility, and Transformation: Interwoven Themes on the Paracas Necropolis Embroideries", en *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, eds. Elizabeth Benson y Anita Cook (Austin: University of Texas Press, 2001), 55-92; Makowski, "Lo real y lo sobrenatural...", y Llanos, "Cosmovision et dynamiques...".
6. Carmichael, "The Life from Death Continuum...", 121 y 157.



Figura 1. Escudilla en cerámica del periodo Nasca Temprano con imagen del Ser Mítico Antropomorfo cuya túnica listada está orientada de forma horizontal; 22,1 x 38 cm

Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; fotografía de Yutaka Yoshii

Entonces, tomando la idea de que Nasca tuvo sus orígenes en la cultura de Paracas y de que ambas sociedades tuvieron nexos con las tierras altas de los Andes,[7] propongo un análisis de las listas monocolor de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo como expresiones iconográficas del crecimiento vegetativo de todo tipo de "cuerpo", a partir de la toma de cabezas trofeo. Llego a estas interpretaciones al examinar nociones similares entre las tejedoras actuales de la región de los *ayllus* de los Andes surcentrales, en especial el *ayllu* aymara-hablante de Qaqachaka, y también entre los músicos-guerreros del lugar, cuyas ideas complementan estos atisbos con datos sobre la música asociada a este ser. Es sabido que la iconografía más temprana del Ser Mítico Antropomorfo, repleta de apéndices serpentiformes, antes de pasar a la cerámica era plasmada en los textiles ligados a las tradiciones de Paracas-Necrópolis (Topará), entre el Horizonte Temprano y el Intermedio Tardío,[8] por lo que me parece un buen lugar para buscar sus significados.

7. Peters, "The Cementery of Paracas Necropolis..."; Christian Mader, Stefan Hölzl, Karin Heck, Marcus Reindel y Johny Isla, "The Llama's Share: Highland Origins of Camelids During the Late Paracas Period (370 to 200 BCE) in South Peru Demonstrated by Strontium Isotope Analysis", *Journal of Archaeological Science: Reports* 20 (2018).
8. Donald Proulx, *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography* (Iowa: University of Iowa Press, 2006), 62; Sophie Desrosiers, "El textil como matriz para el desarrollo



Figura 2. Nariguera de oro en forma de bigotes de felino que terminan en serpientes; Nasca, c. 180 a. C.-500 d. C.; nariguera: 6,8 x 5,1 cm; bigotes: 5,7 x 3,2 cm

Fuente: The Art Institute of Chicago; Art Resource

No obstante, en el examen de la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo, mi intención es ir más allá de un análisis derivado de analogías etnográficas atemporales, para construir un contexto regional consistente dentro del cual se pueda reconsiderar el sistema visuosensorial de Nasca, según criterios en común.

El Ser Mítico Antropomorfo

Otros nombres para el Ser Mítico Antropomorfo, como el "demonio felino", el "dios enmascarado" y el "ser mítico enmascarado", aluden a los atributos de su rostro: una máscara de felino depredador, con barba y bigotes, orejas y ojos frontales, un ornamento en la frente con forma de ave rapaz en pleno vuelo o con piel de felino[9] y un cabezal de oro con motivos similares a los bigotes. Se han hallado en sitios de Nasca algunos ejemplos de este tipo de máscara en oro cortado, con los detalles

de las artes plásticas en los Andes", *Revista Española de Antropología Americana* 43, n.º 2 (2013); Makowski, "Lo real y lo sobrenatural...", 145; Lévy, *Los 'apéndices serpentiformes'*..., 50-52.

9. Alan Sawyer, *Paracas Necropolis Headdress and Face Ornaments*, n.º 21, *Workshop Notes* (Washington, D. C.: Textile Museum, 1960).



Figura 3. Dibujo de un cuenco del periodo Intermedio Temprano, fase Nasca 5, con iconografía del Ser Mítico Antropomorfo llevando una túnica de color gris con un ojo-ombligo en el eje central y, en la cola de forma serpentina, una cabeza trofeo con lengua extendida y manos que parecen sikus (antaras o zampoñas)

Fuente: dibujo de Christiane Clados; colección de la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies

martillados, usadas como narigueras probablemente por las personas que asumían este personaje en los ritos de la época (figura 2).[10]

En su cuerpo, el Ser Mítico Antropomorfo se viste con una túnica o camisa listada, cuyos brazos llevan mangas igualmente listadas. En la parte inferior de algunas imágenes se ve un taparrabos entrepiernas, a veces con la apariencia de otra cabeza trofeo. Característicamente, una cinta de forma serpentina sale de su cuello para desplegarse a lo largo del cuerpo, y esta introduce en su estructura composicional un conjunto de elementos humanos y no humanos (animal, vegetal e insecto). Llamo a este elemento una serpentina (en vez de *signifer*) por su similitud con las serpentinas de la iconografía anterior de Paracas, que salen de las cabezas trofeo (los llamados *apéndices serpentiformes*)[11] posiblemente como expresión de los flujos de fuerzas capturadas, que ya corren a favor del cazador de cabezas (figura 3).[12] Propongo que esta serpentina, en efecto, sale del collar, que parece ser elaborado con unidades de espóndilus en otra fila de cabezas trofeo, aunque se suelen expresar únicamente los dos ojos

10. Ibíd.
11. Véase Roark, "From Monumental to Proliferous…", 17; Townsend, "Deciphering the Nazca World…"; Donald Proulx, "Nasca Ceramic Iconography: An Overview", *The Studio Potter* 29, n.º 1 (2007); Donald Proulx, "Nasca Iconography: An Overview", en *Inca-Perú: 3000 ans d'histoire*, ed. Sergio Purin (Gante: Gent Imschoot, 1990), 6, texto republicado con revisiones menores e ilustraciones adicionales en 2007; Lévy, *Los 'apéndices serpentiformes'…*.
12. Ann Paul, "Continuity in Paracas Textile Iconography and Its Implications for the Meaning of Linear Style Images", en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, ed. Ann Rowe (Washington, D. C.: The Textile Museum, 1986); Ann Paul, "Bodiless Human Heads in Paracas Necropolis Textile Iconography", *Andean Past* 6 (2000). Nótese que la figura 3 (como las figuras 4, 6 y 10) es de Christiane Clados, "Nasca Drawings Collection", acceso el 23 de enero de 2020, http://www.famsi.org/research/nasca/index.html

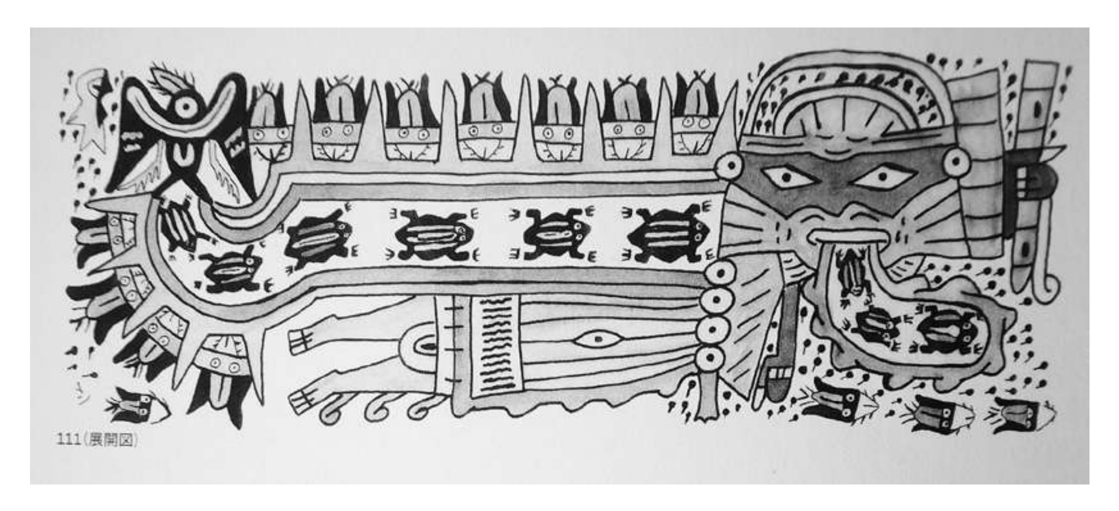


Figura 4. Dibujo en plano de la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo llevando una túnica de color agrisado con un ojo-ombligo en su eje central

Fuente: Izumi Shimada

de cada unidad. Esto señalaría una continuidad entre el conjunto iconográfico de Nasca y el de los complejos del imperio Tiwanaku-Wari, siglos después, en los que serpentinas parecidas salen de collares de espóndilus, por ejemplo, en las figuras de guerreros, en soportes de cerámica y textil (sobre todo túnicas).

Aplicación de la semiótica peirciana al análisis iconográfico del Ser Mítico Antropomorfo y su túnica

En su composición iconográfica, la forma serpentina está compuesta de un "canal" interior con divisiones modulares, y este está flanqueado en ambos lados por una serie de bandas que terminan en una cola donde se suele ubicar otro motivo específico, en tanto que el borde exterior del canal es de perfil aserrado y está dividido, igualmente, en secciones modulares. Este flujo de elementos suele dirigirse desde la cola de la forma serpentina hacia la cabeza del Ser Mítico Antropomorfo; así, por ejemplo, en algunas imágenes hay ranas que van hacia la cabeza (figura 4).[13]

Desde allí, la composición de otra serpentina, que suele salir de la boca de este ser, indica que este flujo, ya puesto en movimiento, va ahora hacia abajo y afuera, como un aspecto vital de su lengua extendida. Se trata, pues, de una segunda secuencia, consecuencia de la primera, y esto lleva el análisis a la semiótica de Charles Sanders Peirce. Para Peirce, siempre hay una situación existente que se expresa en el signo

13. Cf. King, *Painted Discourses*..., 55.

de un punto de origen, y luego hay una secuencia de otros signos que, al interpretar los signos anteriores, ya fungen como los productos del proceso interpretativo.[14] En el contexto del Ser Mítico Antropomorfo, mi propuesta es que se trata de la manifestación de una serie de transformaciones rituales según las estaciones del año.[15]

En algunas excepciones, en las túnicas con listas simples (figura 4), algunos motivos menores de la composición invaden la superficie de la túnica, que ya cuenta con puntos, quizás como una expresión de lluvia, o con pequeños círculos con apéndices en el exterior de la figura que han sido interpretados como una expresión de la llegada de los renacuajos a la región costeña.[16] Esto me hace sospechar que este conjunto de imágenes expresan las transformaciones de ciertos momentos del año, como el cambio de renacuajos a ranas, pero siempre como una derivación secundaria del proceso anterior de la depredación bélica y sus resultados. En la misma figura 4, algunos proponen que las aves ubicadas en los canales interiores del ser, por sus formas características, podrían aludir a la llegada a la costa, al inicio de la estación lluviosa, de los vencejos (*Cypselus*) de las tierras altas como depredadores de los renacuajos y otros bichos.[17] Otros estudios aluden al motivo romboidal, parecido a un ojo, ubicado en el centro de la túnica del ser, entre dos segmentos verticales, y lo comparan con un ombligo.[18] En cuanto a la túnica, el diseño consiste siempre en una serie de segmentos paralelos, o listas, orientados en el cuerpo verticalmente, que terminan en la cintura de la figura con otros segmentos que componen la faja sujetadora del taparrabos.[19]

En otros ejemplos, en la posición del "ombligo", en vez de un ojo con un punto en su interior, se ve un disco redondo con una textura distinta a la de la túnica. Al respecto, es pertinente indicar que, en una botella escultórica de Nasca Temprano, la parte equivalente al ojo-ombligo-disco

14. Cf. Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (Los Ángeles: University of California Press, 2013), 74-75.
15. King, *Painted Discourses*..., 5.
16. Ibíd., 55; véase también los comentarios sobre esta iconografía en Shimada Izumi, Tadashi Baba, Ken-ichi Shinoda y Masahiro Ono, *Nasca, Wonder of the World: Messages Etched on the Desert Floor* (Tokio: Tokyo Broadcasting System and National Science Museum, 2006), y en Zuidema, "Meaning in Nazca Art", 35-54.
17. Eugenio Yacovleff, "El vencejo (*Cypselus*) en el arte decorativo de Nasca", *Wira-Kocha* 1, n.º 1 (1931): 27, 34-35; Eugenio Yacovleff, "Los falcónidos en el arte y las creencias de los antiguos peruanos", *Revista del Museo Nacional* (Lima), n.º 2 (1932): 35-111; Townsend, "Deciphering the Nazca World...", 134; King, *Painted Discourses*...
18. Roark, "From Monumental to Proliferous...", 22.
19. Cf. Roark, "From Monumental to Proliferous...".

de la túnica es reemplazada con la boca de la botella, desde la cual se arrojan los líquidos contenidos dentro (figura 5), como si este elemento ocular también tuviera una relación cercana con flujos de líquidos.

Las listas en los textiles contemporáneos de los Andes surcentrales

Algunos comentarios de las tejedoras actuales de los Andes surcentrales, donde hemos trabajado durante décadas, nos ayudan a interpretar la iconografía de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo, y esta interpretación ha sido reforzada por los músicos y guerreros varones, quienes tienen las mismas opiniones, pero sesgados por el género.

Para las tejedoras, las listas de color (sea natural o teñido) en los textiles actuales se asocian con los cultivos de cada región, según una codificación de anchura, de tal manera que el color de la lista identifica la naturaleza del cultivo, y su anchura, la cantidad y escala relativa de producción de este cultivo en relación con las otras listas en una agrupación composicional.[20] En sus textiles, las tejedoras actuales clasifican las listas en tres tamaños —anchas, medianas y angostas (o delgadas)—, según su importancia relativa en una prenda determinada. En comparación, en la iconografía del diseño listado de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo predominan, por encima de las pequeñas, las listas medianas o anchas, y es de notar el cuidado con que se expresan las líneas divisorias entre cada lista.

Las listas angostas cuentan con varios términos distintos en el aymara actual (*taniqa* o *jalaqa*, *jalsu* o *tansu*, o bien *willinta*), según el tipo de prenda y la posición de estos elementos en la composición total; en cambio, las listas medianas y anchas se suelen llamar, genéricamente, *qutu* (agrupación). En ciertos contextos, las tejedoras se esmeran en enfatizar que con estos dos tamaños de listas se trata de expresar las "semillas" de cada cultivo según el color de la lista. Explican, además, que cuando se rotura un surco de la chacra, se siembra la semilla en una

20. Véase Gail Silverman, "Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayakos de los q'ero", *Boletín de Lima* 57 (1988); Denise Arnold, "Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka", *Chungará* 26, n.º 1 (1994); Denise Arnold, *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios* (Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012); Denise Arnold y Elvira Espejo, *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz: ILCA, 2013), 200-04.



Figura 5. Botella escultórica de cerámica del periodo Nasca Temprano; 45,5 x 31,8 cm

Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; fotografía de Yutaka Yoshii

fila o surco con la misma forma rectilínea de las listas angostas (*willinta*), en una acción que se denomina *willintam* (derrame).[21]

El instrumento textil que se usa para escoger los hilos de color de las listas, sea un palito de madera, un alambre de metal o simplemente un hilo, se llama *jaynu*, y, según las tejedoras, este *jaynu* "guía" a los diseños textiles "como si fuera el agua que riega" las semillas ya enterradas en los surcos de las listas angostas. En este sentido, el *jaynu*, al separar las capas de urdido e introducir aliento adentro, "riega" los colores (que expresan los distintos cultivos) de los hilos de las listas para que "broten mejor" en las figuras del textil.[22]

En otras explicaciones, las tejedoras comparan las listas angostas de sus tejidos con sus animales de rebaño. En este caso, las listas angostas fungen como las crías, y las listas mayores, como sus madres.[23] No obstante, las tejedoras van más allá de una diferenciación tajante entre los dominios de los animales o los cultivos, para revincularlos relacionalmente en el dominio del textil y, así, relacionarlos de forma paralela en el mundo real. Entonces, si bien las listas angostas, con todos sus colores, son los cultivos que están creciendo en los surcos próximos, las crías de los animales saben escoger lo que comen;

21. Arnold y Espejo, *El textil tridimensional*..., 79.
22. Ibíd., 97.
23. Cf. Verónica Cereceda, "Semiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 33, n.º 5-6 (1978).

no comen las plantas de color (los cultivos), sino solamente los pastos, a diferencia de los animales adultos, "que comen todo". Para las tejedoras, el *jaynu* también ayuda a seleccionar los animales del rebaño y a agruparlos en crías y adultos y, asimismo, en machos y hembras. En este contexto, se refieren al *jaynu* con otros términos: *liq'u irpa* (guía de animales) o *salta irpa* (guía de figuras), puesto que este instrumento textil guía e interrelaciona a ambos.[24] Al respecto, ellas perciben en la iniciativa (o agencialidad) del *jaynu* algo que organiza las partes del textil, de tal manera que las listas menores (*taniqa*), en su condición de crías de animal, no deben mezclarse con las listas mayores, que se perciben como las madres adultas, ni en las chacras ni en el textil.[25] Para ellas, esto explica la necesidad de separar las distintas anchuras de las listas con la agregación de otras listas menores adicionales.

Pasemos ahora a la totalidad de las composiciones textiles y a las luces que esta configuración puede arrojar sobre la composición del Ser Mítico Antropomorfo de Nasca en su totalidad. Para reiterar datos de mis estudios previos, en una prenda como el ahuayo (la manta femenina por excelencia), la composición iconográfica suele contar con varias partes. Hay un borde textil (*t'irja*, en aymara) con listas y algunos motivos menores, un área mayor monocolor en tejido llano (*pampa*) y un área mayor de diseños figurativos (*salta*) que suele ser flanqueada en ambos lados por agrupaciones de listas menores y mayores de color, con sus distintos nombres. Como en las secuencias de eventos en la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo, las tejedoras interpretan estas distintas partes de la composición textil según el desenvolvimiento de los procesos productivos anuales. En este contexto, la *pampa* textil expresa la tierra, todavía en descanso, de la estación seca, y la *salta*, con sus motivos flanqueados por listas de color, expresa la tierra, en plena producción, de la estación lluviosa. Esta parte figurativa se suele comparar con la fecundidad de la sangre femenina, y el uso del color rojo es especialmente significativo en los ahuayos tejidos por las jóvenes de la región para expresar la potencialidad de su sangre en su periodo fértil de la vida. Asimismo, las listas en los bordes textiles expresan los cultivos ya cosechados, amontonados al lado de la *pampa*.[26]

Según interpretaciones de las tejedoras sobre las partes equivalentes del poncho (o túnica) masculino, ellas se esmeran en indicar

24. Arnold y Espejo, *El textil tridimensional*..., 97.
25. Ibíd., 98.
26. Arnold, "Hacer al hombre a imagen de ella..."; Arnold, *El textil y la documentación*..., 116-21.

pequeñas diferencias: la parte monocolor ya no se llama *pampa* sino *saya* (con su significado de "parada bien, como los hombres"), en tanto que las listas de color (llamadas en este caso *jalsu* o *jalanta*), en rojo o blanco, expresan la sangre o el semen masculinos.[27] Otra diferencia importante según el género del usuario de estas dos prendas es que los diseños del ahuayo suelen expresar la producción familiar, mientras que los diseños del poncho continúan en la tradición de los quipus anudados. En efecto, se expresaba la producción regional en términos codificados de color y anchura para poder presentarla a las autoridades regionales a un mayor nivel. Con respecto a esto, es importante recalcar que, en las prendas de mujeres u hombres, las listas de color no son simplemente agrupaciones que flanquean las partes figurativas del textil, sino que cuentan con sus propios poderes generativos, sea en términos femeninos o masculinos.

Otro aspecto de los significados actuales de los diseños de listas y sus colores, pertinente para el análisis iconográfico de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo, es la comparación que hacen las tejedoras entre los colores "crudos" (*pana* o *ch'uqi*), es decir, naturales (negro, *beige*, gris, café y anaranjados apagados), que se suelen observar en la túnica de este ser, y los colores teñidos, es decir, "cocidos" (*qhatiyata* o *waykuta*). Para ellas, los colores naturales cuentan con sus contrapartes en los colores teñidos. En el caso de los tonos de *beige* y gris, por ejemplo, que se suelen observar en la mayor parte de las túnicas del Ser Mítico Antropomorfo, estos serían equivalentes a los verdes teñidos, lo que nos lleva nuevamente a una asociación con los procesos transformacionales del mundo de los cultivos vegetales.[28]

Para continuar con el análisis de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo, es importante decir que, en términos de la composición iconográfica actual del textil, las listas de color de varios tamaños son clasificadas, conjuntamente con la *pampa* o la *saya*, como diseños "abstractos" y, dentro de estos, como diseños "geométricos", muy distintos a los "figurativos". La abstracción, en este sentido, cuenta con sus propios significados icónicos: lo "geométrico" de las listas y las *pampas* trata iconográficamente de una clase de "contenedores" (como los surcos o canchones de los campos agrícolas) para canalizar las actividades de la producción agropastoril, de la misma manera que los motivos textiles

27. Arnold, "Hacer al hombre a imagen de ella...", 102-05.
28. Denise Arnold y Elvira Espejo, "Andean Weaving Instruments for Textile Planning: The Waraña Coloured Thread-Wrapped Rods and Their Pendant Cords", *Indiana* 29 (2012): 186.

geométricos expresan chacras, terrazas y canchones.[29] En cambio, los diseños "figurativos" refieren más directamente a los elementos en vías de generarse en el ciclo productivo, ya sean semillas, animales, insectos, aves o plantas, es decir, "todos los elementos de este mundo" (*uraqpacha*). En estos contextos, el diseño figurativo del "ojo" en las *saltas* figurativas de los textiles modernos es especialmente común para expresar, de forma polivalente, una semilla por brotar, un ojo de agua, un ojo de una papa o el ombligo de un diseño determinado. Quizás esta misma polivalencia existía en el pasado remoto de Nasca en cuanto a la figura en el centro de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo.

Al respecto, es llamativo que, en la figura de una jarra globular con estribo de Nasca 4, Christiane Clados compare este "ojo" con un frijol antropomorfizado en vías de germinar (figura 6).[30] Nótese que el eje central de esta figura cuenta con una sección parecida a la túnica del Ser Mítico Antropomorfo, con dos brotes serpentinos saliendo del "ojo" central, que parece un fríjol creciendo. Es también pertinente decir que los fríjoles se relacionan en Nasca con los guerreros y las actividades de la guerra, así como con los muertos en su condición de "semillas" que rebrotarán en otra vida.[31]

Evidencia de los dos ciclos intercalados y su interpretación según el género

Retornemos a la idea de las secuencias de muerte-vida en la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo, centradas en el sacrificio, en la importancia de la cabeza y en la idea de que la cabeza trofeo es una semilla que brotará nuevamente con vida, como un proceso orgánico clave. Con base en mi experiencia etnográfica, mi interpretación de esta secuencia de procesos es que el guerrero, en su condición de tomador de una cabeza trofeo, pasa la cabeza al cuidado de su pareja, que, a través de sus actividades textiles, transforma las fuerzas que allí moran (llamadas actualmente *animu* o *qamasa*) en beneficio del grupo propio. En esencia, la mujer, en su condición de tejedora, transforma estas fuerzas en un nuevo ser del grupo propio, inicialmente en una "guagua", para luego convertirla en una "persona" del grupo.[32] Se trata, en esencia, del inicio

29. Arnold y Espejo, *El textil tridimensional*..., 210, 218-20.
30. Clados, "Nasca Drawings Collection".
31. Frame, "Blood, Fertility, and Transformation..."; King, *Painted Discourses*..., 54, entre otros.
32. Denise Arnold, "'Convertirse en persona' el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil", *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*, ed.



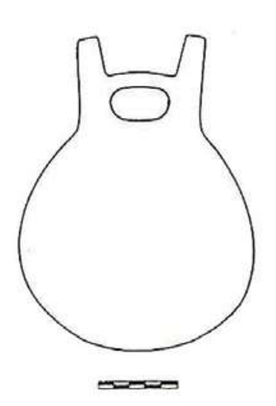


Figura 6. Botella de asa estribo del periodo Intermedio Temprano, fase Nasca 4, con iconografía de un fríjol antropomorfizado en proceso de brotar y vestido de una túnica similar a la del Ser Mítico Antropomorfo

Fuente: dibujo de Christiane Clados; colección de la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies

de un periodo de tres años de suerte generalizada para la familia del guerrero, con la plena generación de varias cosechas de guaguas, en el sentido de "personas genéricas": humanas, animales o vegetales.

Ahora, quisiera desplazar mi atención desde el guerrero-cazador de cabezas hacia las prácticas musicales de los varones, todavía orientadas al ciclo bélico, que complementan las prácticas femeninas, centradas en la creatividad a través del textil; de esta manera, ambos sexos juegan su parte en dos ciclos eternos de destrucción y regeneración. Mi propuesta es que, en tanto que las tejedoras se esmeran en introducir aliento en el mundo, entre las capas del urdido de sus tejidos, para así transformar ontológicamente el *animu* del enemigo capturado en un nuevo ser viviente (o persona), o mientras están en el proceso anual de regar las semillas-figuras de los motivos textiles en los surcos-listas, los varones también introducen aliento en el mundo al tocar sus sikus. En procesos paralelos, las mujeres introducen el color de cada cultivo en las listas de la composición textil, en tanto que los varones introducen el sonido en sus instrumentos musicales, y con ello, los colores del mundo.

Estas alusiones complementarias al siku son también evidentes en las composiciones rituales de Nasca, pues presentan motivos de instrumentos musicales, sobre todo del mismo siku, o zampoña, del tambor y las trompetas.[33] A veces, se trata de escenas mayores en las que figuras antropomorfas (probablemente músicos-guerreros) tocan estos instrumentos. En la escena de la botella de asa estribo de la

Victòria Solanilla Demestre (Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB, 2000); Denise Arnold y Juan de Dios Yapita, *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes* (La Paz: ILCA y UMSA, 2000); Denise Arnold y Christine Hastorf, *Heads of State. Icons of Power and Politics in the Ancient and Modern Andes* (Berkeley: Left Coast Press, 2008), 54.

33. King, *Painted Discourses*..., 48-51.









Figura 7. Botella de asa estribo con escena de actuación ritual en que los protagonistas, probablemente músicos-guerreros, tocan trompeta (a la izquierda) y sikus (el personaje central y los dos antropomorfos de la derecha)

Fuente: Patrick H. Carmichael

figura 7,[34] el antropomorfo de la izquierda toca trompeta (ayudado por otro que la sostiene), los dos antropomorfos de la derecha tocan sikus, y también hacia la derecha se ve un cactus,[35] posiblemente de san Pedro, que quizás se consumía como parte del rito. El personaje central, cuya condición de "depredador" está representada por la señal del halcón en sus ojos, lleva un collar de espóndilus con otra alusión a una fila de cabezas trofeo, un siku en la mano derecha y un diseño de tres sikus sobre la túnica, lo que implicaría nexos cercanos entre estos elementos.

34. Véase Patrick Carmichael, "Nasca Ceramics: Production and Social Context", en *Andean Ceramics: Technology, Organization, and Approaches*, ed. Izumi Shimada (Pensilvania: University of Pennsylvania y Museum of Archaeology and Anthropology, 1998).

35 El ensayo escrito por La Chioma Silvestre Villalva, "El Señor de las antaras: música y fertilidad en la iconografía nasca", sobre el llamado Señor de las Antaras, de Nasca, explora el papel del consumo del cactus san Pedro en los ritos en los que se tocaban antaras. Véase *Flower World. Music Archaeology of the Americas / Mundo florido: arqueomusicología de las Américas*, vol. 2, editado por Matthias Stöckli y Arnd Adje Both (Berlín: Ekho Verlag, 2013), 55-56.

Es como si las listas de su túnica expresaran los tubos de cañahueca del siku, lo que confirmaría el uso monocolor dominante de un anaranjado o agrisado para los tubos en estas imágenes. En ese personaje central, nótese también la similitud entre los sikus de su túnica y la estilización de las manos; esta asociación, que me parece deliberada, señala la emergencia de la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo, aunque este nexo ha sido pasado por alto por Dawson en su seriación de la cerámica de 1960 y en la revisión realizada por Carmichael en 2015.[36]

Algo importante es que la presencia de sikus en estas imágenes lleva alusiones destructivas. En otras imágenes, como la de la figura 8, el mismo Ser Mítico Antropomorfo parte el cuerpo de un antropomorfo en dos, y el motivo de un siku ocupa el vacío entre estas dos partes corporales.[37] Es sabido que los sikus conformaban parte de los ritos nasca en torno a las cabezas trofeo,[38] pero no se ha podido explicar hasta ahora el nexo entre estos actos depredadores y la presencia de los sikus y otros instrumentos musicales desde el periodo de Paracas-Necrópolis.

En su tesis *Painted Discourses: Lived Experience in the Nasca Visual System*,[39] King, como otros autores, propone que los instrumentos musicales en la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo son aquellos tocados en contextos rituales o performativos asociados con este ser, lo que confirmaría la presencia de imágenes de este ser con los mismos instrumentos. Actualmente, los sikus, como instrumentos aerófonos, se suelen tocar en la estación seca del año, asociada en el pasado reciente con las confrontaciones bélicas entre *ayllus*. Según los estudios etnomusicólogos de Henry Stobart en Macha, un *ayllu* vecino de Qaqachaka, los sikus se asocian con el aliento (*samana*) humano y el viento (*thaya*) de este periodo del año, por lo que señalarían, a su vez, la ausencia de las lluvias.[40]

Más allá de percibir estos nexos en términos de dualismos simplistas (producto de los análisis estructuralistas de décadas pasadas),

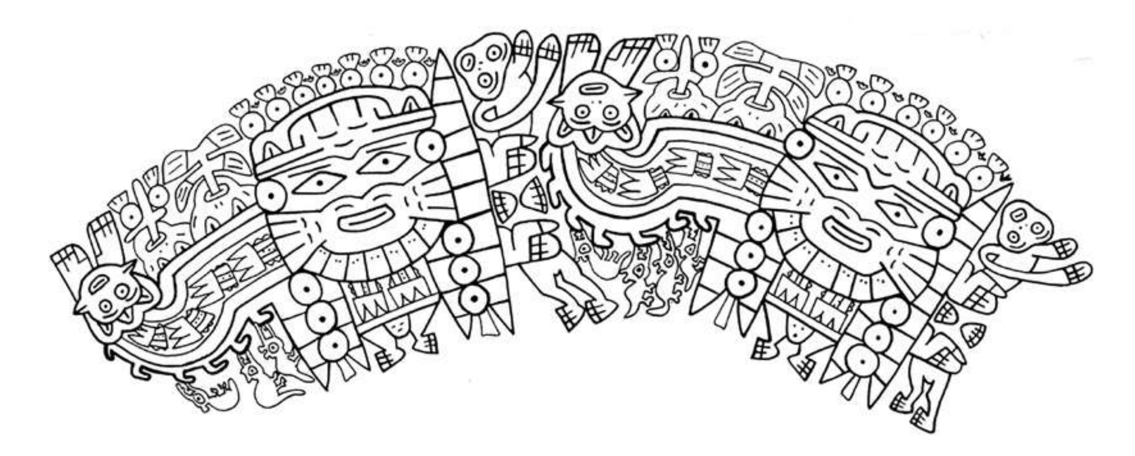
36. Lawrence Dawson, "Field Notes on the Rubini Gravelots from Ocucaje" (manuscrito, Lawrence E. Dawson archive. Banc. Mss. 95/21c. Bancroft Library, Universidad de California, Berkeley, 1960); Patrick Carmichael, "Proto-Nasca Art and Antaras", *Ñawpa Pacha* 35, n.º 2 (2015).
37. King, *Painted Discourses*..., 49-51.
38. Carmichael, "Proto-Nasca Art and Antaras", 125.
39. King, *Painted Discourses*..., 38.
40. Henry Stobart, *Sounding the Seasons: Music Ideologies and the Poetics of Production in an Andean Hamlet (Northern Potosi, Bolivia)* (tesis doctoral, Universidad de Cambridge, 1995), 116-24; véase también Henry Stobart, *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes* (Aldershot: Ashgate, 2006).

los sikus se suelen asociar también con un estado de "balance" o "intercambio" entre las estaciones del año.[41] En este contexto, la estación seca se piensa en términos de la acumulación de agua, pero todavía dentro de los tubos de ese instrumento (que son abiertos en la parte superior y sellados en su punto inferior). Se logrará la liberación posterior de estas aguas solamente con la llegada de la estación lluviosa, cuando los músicos-guerreros sustituyen los sikus por los pinquillos, una suerte de flautas de pico.[42] Entonces, a pesar de la noción de "balance", los sikus, a su vez, articulan procesos de cambio. Los distintos tamaños de los tubos de estos instrumentos, que van de pequeños a más grandes, se relacionan específicamente con el crecimiento corporal, y tanto las melodías como los bailes que acompañan a esta música con formas alternadas de serpentina (zigzag) y en círculos se asocian con el proceso de crecimiento desde la niñez hacia la vejez.

La coreografía del baile actual que acompaña la música de los sikus se asocia explícitamente con el movimiento de una serpiente, tema sempipresente en la forma serpentina del Ser Mítico Antropomorfo. En este sentido, es pertinente también el comentario de los músicos actuales: según ellos, el incentivo energético o flujo de *animu* expresado en este camino de crecimiento comienza en la cola del baile, y el flujo de estas energías va dirigido hacia la cabeza, que expresa la madurez, el punto de la muerte y el retorno hacia la generación de nuevas vidas.[43] Guían estos bailes, en su condición de ojos de la serpiente, dos jóvenes (las *mit'ani*) que llevan banderas blancas. Al realizar este baile durante la estación seca, se piensa que el crecimiento corporal de la serpiente llega a su máximo punto, lo que da inicio al momento de soltar finalmente las fuerzas aguosas acumuladas dentro de los tubos de los instrumentos en aquel periodo del año.[44] Otro punto importante es que el cuerpo de los instrumentos se asocia, en general, con un cuerpo ancestral, *machu*, término que se usa para la cabeza del baile, que es actuada por un hombre mayor y especialmente viril.[45]

La evidencia arqueológica sugiere que los sikus (conocidos también como *antaras*) de Nasca tenían una gama más amplia de formas de organización musical que los pares de instrumentos de la actualidad; sin embargo, los músicos de Macha y Qaqachaka nos ayudan a entender

41. Stobart, *Sounding the Seasons*…, y Stobart, *Music and the Poetics*…
42. Stobart, *Sounding the Seasons*…, 116.
43. Ibíd., 138-44.
44. Ibíd., 117-18.
45. Ibíd.



mejor la relación entre la música de los sikus y los diseños y colores de los textiles, además de su relevancia estacional en conjunto. Por ejemplo, ellos insisten en que la energía (*animu*) acumulada en los tubos de los sikus ayuda no solo a prepararse para las lluvias, sino también para la transición entre el silencio vacío y el sonido de la música que se toca con ellos. Además, ellos relacionan esta misma transición con aquella entre el monocolor de la estación seca y el color vibrante del nuevo ciclo de vida por venir en la estación lluviosa, transición de color que es también parte del ciclo de transformaciones anuales manejado en los textiles por las tejedoras.[46]

En algunas colecciones arqueológicas y etnográficas de Bolivia, encontramos ejemplares de sikus cuyos tubos de cañahueca estaban envueltos con hilos organizados en bloques de distintos colores; estos sikus, según los comentarios, eran usados para planificar las dimensiones de anchura de las listas de color en ciertas prendas textiles.[47] También se encuentran, en los sitios arqueológicos de Nasca, ejemplares de antaras de cañahueca y de cerámica envueltas de manera similar en hilos de color (figura 9). Al respecto, algunos ejemplares de cerámica también solían contar con diseños policromados pintados en engobe en su superficie;[48] estas antaras a menudo eran ofrendas en entierros y en sitios ceremoniales y solían estar asociadas con la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo desde la época Protonasca.[49] Si bien muchas antaras de Nasca están elaboradas en cerámica, propongo que aquellas de material vegetal, como las de la figura 9, han servido como el punto clave de referencia ontológica para los significados de las demás.

Reflexiones finales

En resumen, mi propuesta es que el diseño de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo expresa una secuencia de procesos centrados en las

46. Arnold, "Hacer al hombre a imagen de ella..."; Arnold, *El textil y la documentación*...
47. Arnold y Espejo, "Andean Weaving Instruments..."; Denise Arnold, Elvira Espejo y Freddy Maidana, *Weaving Life: Textile Catalogue of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia, Following the Productive Chain* (La Paz: Musef y Fundación del Banco Central de Bolivia, 2015), 102-03.
48. La imagen de la figura 9, es de Edgardo Civallero, "Tierra de vientos. Historia, n.º 13 (ene.-feb. 2013)", acceso el 3 de julio de 2017, http://tierradevientos.blogspot.com/2013/02/losque-soplan-los-tubos.html; véase también Dawson, "Field Notes...", en referencia a su figura 8, citado en Carmichael, "Proto-Nasca Art and Antaras", 127.
49. Carmichael, "Proto-Nasca Art and Antaras", 132.

Figura 8. Cuenco acampanado de Nasca con iconografía del Ser Mítico Antropomorfo partiendo en dos una figura antropomorfa y con lo que parecen ser sikus entre las dos mitades; c. 25 a. C.-65 d. C.; 10,2 x 17,2 (*página anterior*)

Fuente: The Art Institute of Chicago; Art Resource





Figura 9. Siku de Macha, Potosí, Bolivia (*arriba*), envuelto con hilos de color y expuesto en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, y flautas de pan o antara, probablemente de Nasca (*derecha*)

Fuente: Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz (*arriba*) y Museo de la Casa de Moneda, Potosí, Bolivia (n.º 59), foto cortesía de la Colección ILCA (*derecha*)

transformaciones de una cabeza trofeo en otros elementos; esta secuencia es canalizada por la composición listada de la túnica que porta, así como por la serpentina extendida a lo largo de su cuerpo, y reforzada con referencias a los instrumentos musicales, sobre todo el siku, que se solían tocar en los ritos que acompañaron estas transformaciones.

Sugiero también que esta composición listada implica distintas interpretaciones según el género. Según el punto de vista de las mujeres actuales, las listas monocolor expresan en el lenguaje textil el ciclo creativo de la producción agropastoril; en este, el *animu* que ellas introducen en el tejido a través de las caladas del urdido reintroduce vida

al espíritu de la cabeza trofeo y la convierte, así, en un nuevo miembro de su familia y en la cosecha inminente de guaguas genéricas: animales, plantas y humanos. Por otra parte, según el punto de vista de los músicos y guerreros varones, estas listas expresan los tubos de un siku, mediante los cuales ellos soplan el viento de la estación seca del año —como periodo de guerra— y la cosecha de varios elementos (enemigos y cultivos, entre otros) y, por tanto, de la muerte; no obstante, esta etapa bélica, en su debido momento, se dirige hacia la acumulación suficiente de sustancias (aliento, *animu*, semillas, agua y sangre), que se indican con puntos sobre las listas de la túnica, para luego soltar las lluvias en el próximo periodo fértil de la estación lluviosa, lo que da a luz un nuevo ciclo creativo en la producción agropastoril y nuevas cosechas.

En algunas imágenes de la forma serpentina del Ser Mítico Antropomorfo se expresa la cosecha inminente de estos cultivos por medio de plantas características de la costa (algodón y maíz) que salen de las bocas de la fila de cabezas trofeo, en el borde exterior de algunas formas serpentinas, y por medio, también, de las plantas de maíz que salen de la cabeza felínica en su cola y que característicamente llevan manos parecidas a sikus (figura 10). El canal interior de la forma serpentina de esta figura contiene motivos de yuca, y el Ser Mítico Antropomorfo lleva en ambas manos un tallo de pepino-ají-maíz. Por su parte, los motivos de ratones (y otros roedores) señalan, según algunos autores, el momento de la cosecha, cuando los ratones mismos son cosechados, como cabezas trofeo, por los felinos y otros depredadores en la vecindad de las chacras de cultivo.[50]

Concluyo que las prácticas bélicas varoniles de "cosechar" cabezas trofeo son equivalencias ontológicas con otras cosechas, y pienso lo mismo con respecto de la cosecha agrícola de cultivos, de los renacuajos, de los vencejos y de la cosecha de las guaguas genéricas (sobre todo en su aspecto vegetal), que son producidas por el mismo acto de cosechar cabezas. En estos ciclos ontológicos, sospecho que la noción dominante de persona que estaría en juego en las transformaciones hechas por las mujeres, si bien está relacionada con el entorno humano, estaría entendida en este contexto más en términos de una sustancia vegetal, por lo menos en el diseño de la túnica. Esto me hace pensar que se trata, en la iconografía del Ser Mítico Antropomorfo de Nasca, de una noción generalizada según la cual el cuerpo compartido entre especies es un "cuerpo

50. Roark, "From Monumental to Proliferous...", 29; Townsend, "Deciphering the Nazca World...", 129 y 134.



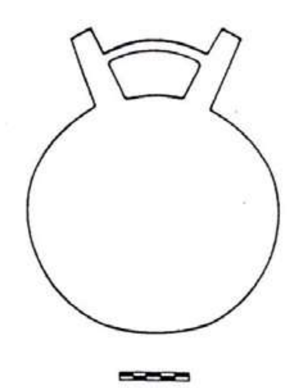


Figura 10. Botella de asa estribo doble con iconografía de plantas de cultivos por cosechar que salen de las bocas de una fila de cabezas trofeo en el borde exterior de la forma serpentina y de la boca de la cabeza felínica en la cola de la forma serpentina

Fuente: dibujo de Christiane Clados; colección de la Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies

vegetal". La historiadora chilena Carla Díaz, en un ensayo de 2016, analiza esta noción en la colonia de los Andes, aunque menciona ejemplos arqueológicos y contemporáneos.[51] A través de sus ejemplos, Díaz afirma que el cuerpo humano no es solo conceptualizado como un vegetal, sino que es de hecho un vegetal.[52] Así, no nos habla simplemente de un tropo lingüístico (una "metáfora"), sino de una identidad de sustancia común y compartida entre ambas entidades. Además, debido al uso predominante del tono agrisado (o anaranjado) en la túnica del Ser Mítico Antropomorfo y al patrón listado de su túnica, diría que esta noción se trata en primer lugar de la generación vegetal como una expresión de plantaciones (quizás de cañahueca) en surcos-listas cerca de los "ojos" del agua.

En los Andes, esta asociación entre los diseños de las listas y la generación vegetal me hace cuestionar otros estudios (por ejemplo, el libro *The Devil's Cloth*, de Michel Pastoureau)[53] que interpretan sus elementos en términos binarios (vacío/lleno, obediencia/precaución...), según lineamientos estructuralistas. Mi punto de vista es que las listas de la túnica del Ser Mítico Antropomorfo de Nasca y las listas de color que estructuran su forma serpentina no expresan categorías estáticas y opuestas, sino un dominio de transiciones entre un estado del mundo y otro: entre el cultivo y el descanso de la tierra, entre la niñez y la vejez, entre los colores teñidos y los colores naturales, entre el silencio y el sonido o entre la muerte y la vida.

51. Carla Díaz, "Cuerpo vegetal y violencia fundadora en las fuentes coloniales andinas", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21, n.º 2 (2016).

52. Ibíd., 158.

53. Michel Pastoureau, *The Devil's Cloth: A History of Stripes*, trad. Jody Gladding (Nueva York: Columbia Press, 2001).

En este análisis me ha sido mucho más útil la semiótica de Charles Peirce, debido a su atención a las secuencias de procesos en el mundo, acompañadas por las secuencias de signos, según las cuales el proceso interpretativo de la vida misma consiste en nuevos signos que interpretan los signos anteriores. Esto ocurre en la iconografía de la túnica y en la cinta de forma serpentina del Ser Mítico Antropomorfo. La túnica, como conjunto de signos, está ligada en sus significados a la forma vegetal generalizada (un siku o una lista textil), que a su vez expresa tanto las transformaciones de los muertos en nuevas generaciones de seres vivientes (o nuevos cultivos) como el acompañamiento performativo de la música de ese instrumento a estas transformaciones. En cambio, las articulaciones significativas entre el canal exterior y el canal interior de la forma serpentina derivan en secuencias de signos ligadas tanto a la potencia de haber acumulado una cosecha de cabezas trofeo —que se expresa en el collar de cabezas desde el cual sale esta serpentina— como a las consecuencias productivas posteriores, en las que el Ser Mítico Antropomorfo funge como su patrón ritual acompañado por la música de los sikus.

En cuanto a los aspectos iconográficos del Ser Mítico Antropomorfo ligados al textil, percibo en estos procesos transformativos los tres elementos de la forma serpentina: el canal interior, que funge como el contenedor para el flujo modular principal de la imagen; las bandas de color que flanquean el canal interior, y la forma característicamente aserrada del exterior de la serpentina, igualmente organizada en unidades modulares. También veo similitudes entre el canal interior de la forma serpentina y la parte figurativa de la *salta* textil, con el bloque de diseños principales, y entre las bandas de color que flanquean este canal y las listas de color que suelen flanquear la *salta* tejida y los bordes textiles, con su perfil aserrado y modular, que posiblemente expresan el entorno montañoso a los extremos de un valle o *pampa* cultivada (la parte central de la imagen) o, alternativamente, un entorno costal frondoso. En imágenes del Ser Mítico Antropomorfo se nota esta superficie aserrada en muchos perfiles de sus piernas y brazos, lo que es quizás una indicación de su virilidad; sin embargo, nuevamente, es posible que se trate del contraste entre los procesos productivos de flujos del *animu* en el mundo interior, ligados a la toma anterior de cabezas, y los procesos posteriores de cosechar estas fuerzas de *animu* en los nuevos recursos generados del lugar, ligados al aumento de virilidad y poder del cazador de cabezas y de su hogar.

En la composición total del Ser Mítico Antropomorfo, este entorno externo de la forma serpentina es clave para ubicar, por una parte, la "cosecha" de cabezas trofeo acumuladas y sus equivalentes ontológicos en la cosecha de cultivos, o, por otra parte, la acumulación modular de otros elementos depredadores: el vencejo, el felino, la orca u otras cabezas trofeo. Es decir, el canal interior de la forma serpentina trata de los procesos dinámicos generados por los actos previos de depredación o violencia fecundadora, en tanto que el borde exterior aserrado trata de procesos ligados a los resultados de estos actos depredadores.

En cuanto a la expresión performativa de estos procesos en Nasca, propongo que el Ser Mítico Antropomorfo funge en sí como un siku: los "tubos" de cañahueca de la túnica-siku en su cuerpo procesan los recursos cosechados que derivan de la captura de cabezas trofeo. A su vez, el contenido del canal interior de la forma serpentina representaría este flujo de cabezas, sangre, semillas, agua y el *animu* capturado, y su forma de serpiente expresaría la dinámica del baile que acompañaba a la música del siku, baile en el que el *animu* fluye desde la cola hacia la cabeza del ser. Estas observaciones me ayudan a vincular al Ser Mítico Antropomorfo con la estación seca del año y con las actuaciones musicales de este periodo, cuando tropas de músicos-guerreros, acompañados por trompetas y cajitas, tocaban sus sikus.

Analizando desde las interpretaciones musicales de la actualidad, me parece que este ser, con su imponente cabeza y su gran máscara, en efecto expresa las fuerzas ancestrales encarnadas en las cabezas trofeo capturadas en ese periodo seco del año, en una equivalencia nasca con el *machu* actual de la región de los *ayllus*, lo que se expresa sensorialmente en actuaciones con la música del siku.

Referencias

Arnold, Denise. "'Convertirse en persona' el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil". En *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*. Editado por Victòria Solanilla Demestre, 9-28. Barcelona: Servei de Publicacions de la UAB, 2000.

________. *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*, 124-31. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012.

________. "Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaka". *Chungará* 26, n.º 1 (1994): 79-115.

Arnold, Denise, Elvira Espejo y Freddy Maidana. *Weaving Life: Textile Catalogue of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia, Following the Productive Chain*. La Paz: Musef y Fundación del Banco Central de Bolivia, 2015.

Arnold, Denise y Christine Hastorf. *Heads of State. Icons of Power and Politics in the Ancient and Modern Andes*. Berkeley: Left Coast Press, 2008.

Arnold, Denise y Elvira Espejo. "Andean Weaving Instruments for Textile Planning: The Waraña Coloured Thread-Wrapped Rods and Their Pendant Cords". *Indiana* 29 (2012), 173-200.

________. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA, 2013.

Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita. *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: ILCA y UMSA, 2000.

Bachir Bacha, Aïcha y Oscar Daniel Llanos. "Arqueología e iconografía de los textiles paracas descubiertos en Animas Alta, Ica, Perú". En *V Jornadas Internacional de Textiles Precolombinos*. Editado por Victòria Solanilla Demestre, 213-30. Barcelona: Universitat Autónoma, 2007.

Blasco, María Concepción y Luis Ramos. "Continuidad y cambio: interpretación de la decoración de una vasija nazca". *Revista Andina* 10, n.º 2 (1992): 457-71.

Borsiak, Karina S. "Mythical and Ritual Representations Depicted on the Pottery from the Peruvian Coast of the Early Intermediate Period. A Study Based on the Collection of the Ethnological Museum in Barcelona". En *Contributions in New World Archaeology*. Vol. 1. Cracovia: Universidad Jagellónica, 2008.

Carmichael, Patrick. "Nasca Ceramics: Production and Social Context". En *Andean Ceramics: Technology, Organization, and Approaches*. Editado por Izumi Shimada, 213-31. Pensilvania: University of Pennsylvania y Museum of Archaeology and Anthropology, 1998.

________. "Proto-Nasca Art and Antaras". *Ñawpa Pacha* 35, n.º 2 (2015): 138-48.

________. "The Life from Death Continuum in Nasca Imagery". *Andean Past* 4 (1994). http://digitalcommons.library.umaine.edu/andean_past/vol4/iss1/9

Cereceda, Verónica. "Semiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 33, n.º 5-6 (1978): 1017-35.

Clados, Christiane. “Bilderzählung auf den Gefäßen der Nasca-Kultur: Der Fall des ‘Feliden-Menschen’”. *Indiana* 19/20 (2003): 123-38. doi: 10.18441/ind.v19i0.123-138

________. “Nasca Drawings Collection”. Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos Inc. (Famsi). Acceso el 23 de enero de 2020. http://www.famsi.org/research/nasca/index.html

Conlee, Christina. “Decapitation and Rebirth. A Headless Burial from Nasca, Peru”. *Current Anthropology* 48, n.º 3 (2007): 438-45.

Dawson, Lawrence. “Field Notes on the Rubini Gravelots from Ocucaje”. Manuscrito, Lawrence E. Dawson archive. Banc. Mss. 95/21c. Bancroft Library, Universidad de California, Berkeley, 1960.

DeLeonardis, Lisa. “The Body Context: Interpreting Early Nasca Decapitated Burials”. *Latin American Antiquity* 11, n.º 4 (2000): 363-86.

Desrosiers, Sophie. “El textil como matriz para el desarrollo de las artes plásticas en los Andes”. *Revista Española de Antropología Americana* 43, n.º 2 (2013): 477-514.

Díaz, Carla. “Cuerpo vegetal y violencia fundadora en las fuentes coloniales andinas”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21, n.º 2 (2016): 153-69.

Frame, Mary. “Blood, Fertility, and Transformation: Interwoven Themes on the Paracas Necropolis Embroideries”. En *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Editado por Elizabeth Benson y Anita Cook, 55-92. Austin: University of Texas Press, 2001.

King, Sean. *Painted Discourses: Lived Experience in the Nasca Visual System*. Tesis de maestría. Universidad de Wisconsin, 2013. https://dc.uwm.edu/etd/709/

Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Los Ángeles: University of California Press, 2013.

La Chioma Silvestre Villalva, Daniela. “El Señor de las antaras: música y fertilidad en la iconografía nasca”. En *Flower World. Music Archaeology of the Americas / Mundo florido: Arqueomusicología de las Américas*, volumen 2. Editado por Matthias Stöckli y Arnd Adje Both, 51-70. Berlín: Ekho Verlag, 2013.

Lévy, Jessica. *Los ‘apéndices serpentiformes’ en la iconografía nasca: repertorio y significado*. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8669

Llanos, Oscar Daniel. “Cosmovision et dynamiques ceremonielles”. En *Le bassin du Rio Grande de Nazca, Pérou: archéologie d’un État*

andin 200 av. J.-C.-650 ap. J.-C., 207-67. Oxford: BAR International Series, 2009.

Mader, Christian, Stefan Hölzl, Karin Heck, Marcus Reindel y Johny Isla. "The Llama's Share: Highland Origins of Camelids During the Late Paracas Period (370 to 200 BCE) in South Peru Demonstrated by Strontium Isotope Analysis". *Journal of Archaeological Science: Reports* 20 (2018): 257-70.

Makowski, Krzysztof. "Lo real y lo sobrenatural en las iconografías paracas y nasca". En *Nasca*. Editado por Cecilia Pardo y Peter Fux, 144-53. Lima-Zurich: MALI-Rietberg Museum, 2017.

Pastoureau, Michel. *The Devil's Cloth: A History of Stripes*. Traducido por Jody Gladding. Nueva York: Columbia Press, 2001.

Paul, Ann. "Bodiless Human Heads in Paracas Necropolis Textile Iconography". *Andean Past* 6 (2000): 69-94.

________. "Continuity in Paracas Textile Iconography and Its Implications for the Meaning of Linear Style Images". En *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*. Editado por Ann Rowe, 81-99. Washington, D. C.: The Textile Museum, 1986.

________. "The Cementery of Paracas Necropolis: Mortuary Practice and Social Network". En *Tres ensayos sobre Paracas Necrópolis. Historia de la investigación, las tecnologías textiles y las prácticas mortuarias*. *ArtEncuentro vol.* 2. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2016.

Proulx, Donald. *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography*. Iowa: University of Iowa Press, 2006.

________. *Local Differences and Time Differences in Nasca Pottery*. Vol. 5 de University of California Publications in American Archaeology and Ethnology. Berkeley: University of California Press, 1968.

________. "Nasca Ceramic Iconography: An Overview". *The Studio Potter* 29, n.º 1 (2007): 37-43.

________. "Nasca Iconography". En *Inca-Perú: 3000 ans d'histoire*. Editado por Sergio Purin, 384-99. Gante: Gent Imschoot, 1990.

Roark, Richard Paul. "From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery". *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology* 3, n.º 1 (1965): 1-92.

Sawyer, Alan. *Paracas Necropolis Headdress and Face Ornaments*. N.º 21 de *Workshop Notes*. Washington, D. C.: Textile Museum, 1960.

Schleiser, Karl. "Stilgeschichtliche Einordnung der Nazca-Vasen-Malereien: Beitrag zur Geschichte der Hochkulturen des

Vorkolumbischen Peru”. En *Annali Lateranensi*. Vol. 2. Ciudad del Vaticano: Tipografi Poliglotta Vaticana, 1959.

Shimada, Izumi, Tadashi Baba, Ken-ichi Shinoda y Masahiro Ono. *Nasca, Wonder of the World: Messages Etched on the Desert Floor*. Tokio: Tokyo Broadcasting System and National Science Museum, 2006.

Silverman, Gail. “Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayakos de los q’ero”. *Boletín de Lima* 57 (1988): 37-44.

Stobart, Henry. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate, 2006.

________. *Sounding the Seasons: Music Ideologies and the Poetics of Production in an Andean Hamlet (Northern Potosi, Bolivia)*. Tesis doctoral. Universidad de Cambridge, 1995. https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/273028

Townsend, Richard. “Deciphering the Nazca World: Ceramic Images from Ancient Peru”. *Art Institute of Chicago Museum Studies* 2, n.º 11 (1985): 116-39.

Yacovleff, Eugenio. “El vencejo (*Cypselus*) en el arte decorativo de Nasca”. *Wira-Kocha* 1, n.º 1 (1931): 25-35.

________. “La deidad primitiva de los Nasca”. *Revista del Museo Nacional* (Lima) 1, n.º 2 (1932): 103-60.

________. “Los falcónidos en el arte y las creencias de los antiguos peruanos”. *Revista del Museo Nacional* (Lima), n.º 2 (1932): 35-111.

Zuidema, Tom R. “Meaning in Nazca Art”. *Årstryck* (1971): 35-54.

Jarrones que hablan:
la cerámica pataky y jicote de la Gran Nicoya

Henry O. Vargas Benavides
Profesor e investigador de la Universidad de Costa Rica, Sede de Occidente

Resumen
En este capítulo se analiza la cerámica jicote y pataky de la región prehispánica de la Gran Nicoya, que comprende la región pacífica nicaragüense hasta la península del actual territorio guanacasteco costarricense. Hasta el momento, se han analizado 10 jarrones y registrado más de 70 en el Museo Nacional de Costa Rica. Estas cerámicas de los dos tipos se distinguen por presentar bandas complejas en sus bordes superiores, además de motivos zoomorfos y antropomorfos, pero no en el resto de la cerámica policroma.

Así, se enfatizan y comparan los motivos de 10 de estas vasijas, con el fin de aproximarnos a la iconografía presente a su alrededor. Esta comparación se efectúa por medio de un registro fotográfico en diferentes ángulos, con una base de datos con el registro técnico y descriptivo de cada pieza y con dibujos de los personajes y las bandas complejas que aparecen en las cerámicas, para, al final, llegar a un análisis enfocado en dos de estas vasijas efigie. El objetivo consiste, pues, en comparar las representaciones iconográficas de las vasijas por medio del desarrollo de diversos esquemas y relaciones semióticas.
Palabras clave: diseño, diseño precolombino, iconografía, semiótica, cerámica

Abstract
An analysis of the Jicot and Pataky ceramics of the pre Hispanic region of the Great Nicoya (which expands from the pacific Nicaraguan region until the peninsula of today's Guanacaste in Costa Rica) is presented in this document. Up to now ten vases have been analyzed and more than seventy have been registered in the National Museum of Costa Rica. Ceramics of these two kinds are distinctive because they show complex

Este capítulo forma parte del proyecto de investigación B8050, "Iconografía y simbólica precolombina: aves, felinos, serpientes y batracios en la baja Centroamérica", inscrito en la Coordinación de la Investigación de la sede de Occidente y en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

Agradecimientos: al Museo Nacional de Costa Rica, Departamento de Protección del Patrimonio Cultural, y especialmente a la Lcda. Cleria Ruíz por su apoyo y asesoría.

bands in their edges as well as zoomorphic, anthropomorphic motifs or absence of these in the polychromatic ceramics.

Emphasis and comparisons are made amongst these ten vases to approach the iconography present in them. This was done through photographic registry from different angles, a database containing the technical registry of each piece, and drawings of the characters and the complex bands in the vases by means of Adobe Illustrator. At the end a comparative analysis with emphasis in two of these effigy vases was done. The objective being to compare the iconographic representations of the vases through the development of diverse schemes and semiotic relationships that allow the obtaining of results.
Keywords: design, pre-Columbian design, iconography, semiotics, ceramics

Preliminar

La cerámica jicote y pataky de la Gran Nicoya verifica un desarrollo muy elevado de sus antiguos grupos poblacionales por la complejidad técnica y artística y por la cosmovisión sagrada del universo que representa. La fusión entre las sociedades que habitaron el territorio en cuestión y los grupos migratorios procedentes del actual territorio mexicano provocó que esta cerámica fuera muy reconocida a lo largo y ancho de Mesoamérica, lo que se puede demostrar con el reporte del hallazgo de cerámica de la Gran Nicoya en la ciudad de Tula, en el actual estado de Hidalgo, en México.[1]

El registro de las piezas arqueológicas se realizó en el Departamento de Protección del Patrimonio Cultural del Museo Nacional de Costa Rica, por medio de fotografías de los objetos desde diversos ángulos que permitieron observar sus detalles. Luego, se procedió a levantar una base de datos con las siguientes consideraciones: el número de registro de la pieza, el tipo de jarrón, el tipo de base, la descripción de la pieza, el estado del pigmento y el estado de conservación, la variedad y el tipo al que pertenece, las medidas, la cronología y sus tonos y bandas, entre otras características.

1. Esta cerámica puede ser apreciada en la sección de Tula del Museo de Antropología de la Ciudad de México.

Para el análisis, se escogieron piezas que cumplieran con los siguientes criterios: primero, que tuvieran una representación zoomorfa para cotejar los rasgos animalísticos con el apoyo de un biólogo de la Universidad de Costa Rica, sede de Occidente; segundo, que fueran jarrones con bandas complejas en la boca; tercero, que tuvieran un buen estado de conservación de las bandas superiores, pues algunas piezas presentaban mucho desgaste, despigmentación o desprendimiento de las bandas; cuarto, que la lectura de las bandas se pudiera hacer de forma clara y completa alrededor de la pieza; quinto, que pertenecieran a un tipo arqueológico y a una cronología similar, por lo que se escogieron las de tipo pataky y jicote policromas, y sexto, que presentaran bandas y figuras zoomorfas en relieve periformes u ovoides, por lo que se desecharon platos, copas y tazones que no cumplieran con la representación zoomorfa en relieve.

Desde el diseño, se redibujaron las formas zoomorfas en relieve y de igual manera las bandas alrededor de la boca superior de los jarrones. Los dibujos se realizaron con base en las fotografías tomadas y los colores fueron analizados por medio del programa Adobe Illustrator.

Una vez dibujadas las formas, se procedió a comparar, en primer lugar, los animales representados en relieve; luego, las bandas complejas, considerando sus semejanzas y diferencias por medio de la teoría comparativa de Yuri Lotman,[2] y después, se analizaron los colores y las formas representadas en las bandas, así como sus semejanzas y diferencias. De esta manera, se entabló una relación semántica por medio de los significantes y se logró una aproximación a los significados encontrados, para así llegar a las conclusiones por medio de este acercamiento de lectura visual.

Breve ubicación

Son muy pocos los hallazgos de vasijas tipo pataky y jicote *in situ*. De los reportes del Museo Nacional de Costa Rica, existe uno en el sector de Bahía Culebra, Guanacaste, donde revela datos significativos sobre el contexto de este tipo de piezas. En el sitio Nacascolo existe un informe de 1978 efectuado por Henry Wallace y Richard M. Accola,[3] de las

2 Yuri Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996).

3 Henry Wallace y Richard Accola, "Investigaciones arqueológicas preliminares de Nacascolo, Bahía Culebra, Costa Rica", *Vínculos* 6, n.º 1-2 (1980).

universidades de Arizona y Texas, respectivamente, en el que se explica que la evidencia de los entierros primarios y secundarios determina una ocupación por toda Bahía Culebra. Entre lo aparecido, destacan doce vasijas de cerámica policromada junto con unos siete cuerpos masculinos y femeninos y un personaje principal acompañado de hombres, mujeres y un niño. De estas vasijas, nueve son de tipo pataky policromo. Los arqueólogos indican sobre este hallazgo:

> El pataky policromo es un tipo que parece haber sido usado solo en contextos funerarios, asociado con personas de alto rango. Las primeras evidencias de la influencia del altiplano mexicano en Guanacaste se presentan en este tipo cerámico y ofrecen pistas de la naturaleza de este contacto.[4]

Afirmaciones como la anterior deben ser estudiadas cuidadosamente, debido a la falta de documentos existentes que las respalden. Para Francisco Corrales Ulloa,[5] los territorios del Pacífico nicaragüense y de la provincia de Guanacaste, en Costa Rica, presenciaron una amplia onda migratoria proveniente de las actuales tierras mexicanas, hacia el resto del territorio centroamericano, hasta llegar a los sectores de la Gran Nicoya; sin embargo, argumenta que los grupos humanos pudieron mezclarse con los existentes, subordinarlos o desplazarlos.

Otro estudio más reciente de Felipe Solís del Vecchio y Anayensy Herrera Villalobos[6] en el sitio Jícaro, un valle costero de la playa Nacascolo, Guanacaste, Costa Rica, evidencia la presencia de material cerámico de los tipos jicote y pataky, entre otros, del año 1000 al 1300 d. C., aproximadamente. El contexto puede resumirse así: "Gentes con conocimientos tecnológicos especializados en la producción sobre conchas que practicaban la deformación craneal y la limadura dental se asentaron en la costa conformando una comunidad",[7] población que mantuvo características culturales con Mesoamérica y un amplio comercio con el norte y el sur. Algunos de los individuos encontrados en los enterramientos eran posiblemente guerreros líderes que también practicaban la deformación craneal. Ibarra Rojas y Salgado González,[8]

4 Ibíd., 58.
5 Francisco Corrales Ulloa, *Los primeros costarricenses* (San José de Costa Rica: Museo Nacional de Costa Rica, 2002), 57.
6 Felipe Solís del Vecchio y Anayensy Herrera Villalobos, "Mesoamericanos en la Bahía de Culebra, noroeste de Costa Rica", *Cuadernos de Antropología* 21, n.º 1 (2011).
7 Ibíd., 12.
8 Eugenia Ibarra Rojas y Silvia Salgado González, "Áreas culturales o regiones históricas en la explicación de relaciones sociales de pueblos indígenas de Nicaragua y Costa Rica de los siglos XV y XVI", *Anuario de Estudios Centroamericanos* 35/36 (2009-2010): 50.

citando a Bishop y Lange, agregan que la manufactura de las piezas tipo jicote y pataky se hacía en el Pacífico de Nicaragua.

El contexto de las piezas de este estudio abarca el Pacífico nicaragüense y el actual territorio de la península norte de Guanacaste, en Costa Rica (figura 1). Los principales tipos cerámicos y variedades de la zona de estudio, conocida como la región arqueológica de la Gran Nicoya, están contenidos en cuatro periodos: el Bicromo en Zonas, del 500 a. C. al 500 d. C.; el Policromo Antiguo, del 500 al 800 d. C.; el Policromo Medio, del 800 al 1350 d. C., y el Policromo Tardío, de 1350 a 1550 d. C.[9] Entre estos cuatro periodos se han descubierto un total de 101 tipos y variedades de materiales cerámicos, y de estos se contemplan dos tipos, el pataky policromo y el jicote policromo, y la variedad jicote pataky, que comprenden el Policromo Medio.

Durante el Policromo Medio predominaron motivos y formas de un periodo anterior mezcladas con expresiones mesoamericanas, como la serpiente emplumada y deidades de la guerra y el agua.

Samuel Kirkland Lothrop describe dos grupos importantes que convivieron en las tierras nicaragüenses y costarricenses durante la época de estudio. Sobre los primeros, los chorotegas, agrega lo siguiente:

> La lengua chorotega era hablada por varias tribus de Costa Rica, Nicaragua y el sur de México. Parece que estos indios vivieron en una época muy al norte y avanzaron hacia Nicaragua y Costa Rica hace muchísimo tiempo. Los reductos de México fueron, probablemente, resultado de subsiguientes migraciones desde el sur. Alguien ha sugerido que los chorotegas tienen relación con los otomíes, mazahuas, pirindas y triques del centro y del sur de México.[10]

Posterior a este grupo, Lothrop detalla otra migración de los hablantes del grupo náhuatl. Además, es conocido que en el occidente nicaragüense se desarrollaron los maribios, relacionados con los tlapanecas mexicanos, mientras que en la zona meridional destacan las poblaciones con afinidad chibchense, lengua extendida desde Nicaragua hasta el Ecuador.[11]

---

9 Suzane Abel-Vidor et al., "Principales tipos cerámicos y variedades de la Gran Nicoya", *Vínculos* 13 (1987): 35.

10 Samuel Kirkland Lothrop, citado en Jaime Incer, *Culturas indígenas de Nicaragua* (Managua: Editorial Hispamer, 2003), 7.

11 Ibíd.

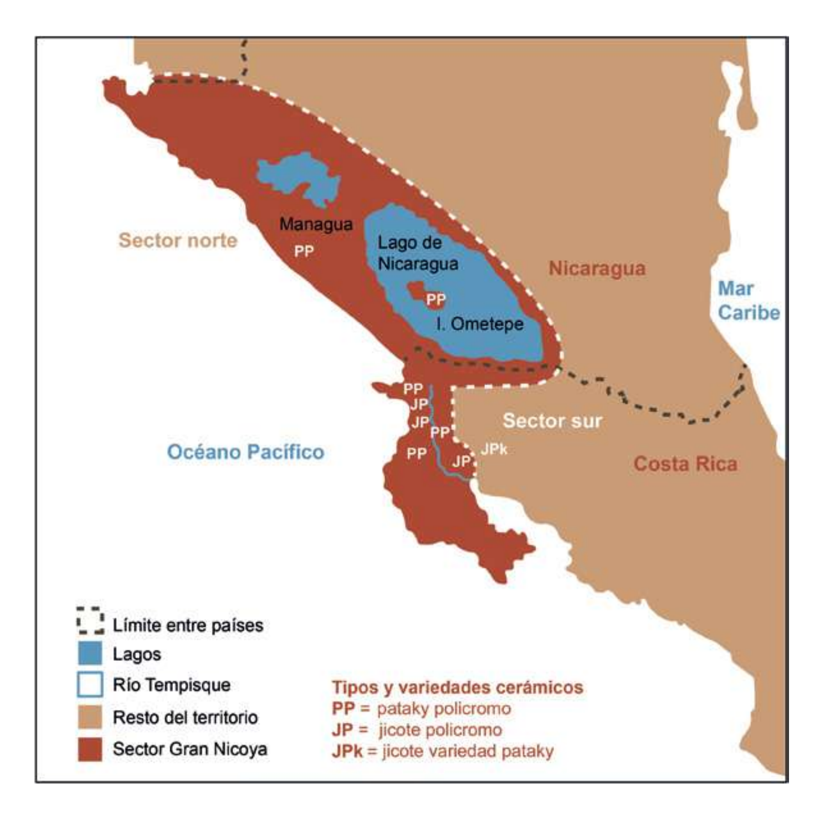


Figura 1. Mapa de distribución de los tipos pataky policromo y jicote policromo y de la variedad jicote pataky en el sector de la Gran Nicoya

Fuente: elaboración propia

Dos casos específicos

En el caso de la cerámica jicote y pataky, es común la representación de una efigie en la que sobresale, en relieve, la cabeza del personaje zoomorfo o antropomorfo. Generalmente, se coloca la cabeza en la zona central, mirando al frente, y las patas delanteras se posan sobre las traseras, como una señal de personajes de poder en éxtasis que combinan características antropomorfas y zoomorfas. Las dos patas traseras se convierten en parte de la base, junto con otra, atrás, para formar un trípode, pero en otros casos es un anillo el que sostiene la pieza. Las formas de la vasija varían desde la globular hasta la periforme, y las cabezas de la cerámica jicote son más pequeñas que las de pataky. En cuanto al color, las pataky tienen una base crema, y las jicote, un naranja claro.

Se seleccionaron dos piezas que varían un poco con respecto a los esquemas propuestos. En la primera, la 31275 (figura 2), el animal no lleva las patas delanteras hacia las traseras, sino hacia su vientre, y presenta una criatura estilizada que parece simbolizar una figura materna y en la que se presentan, en la banda superior (la boca), posiblemente, las crías; además, cuenta con otra banda compleja debajo. Las patas del



trípode poseen sonajeros, señal de que la pieza pudo haber sido utilizada en rituales ceremoniales. Por su parte, en la vasija R154 (figura 3), la cabeza del animal se ha movido hacia la parte inferior de la pieza, las patas delanteras sostienen su testa, las patas traseras apenas se insinúan por medio de líneas a sus costados y el resto del cuerpo muestra un elegante vacío color crema, base de la cerámica policroma; solo una banda compleja se presenta en la boca del receptáculo.

Figura 2. Dibujo de la vasija 31275 periforme trípode tipo pataky policromo; 800-1350 d. C.; alto: 25,5 cm; ancho: 21,5 cm; diámetro: 17 cm (*izquierda*)

Fuente: José Esteban González García

Figura 3. Dibujo de la vasija R154 periforme trípode tipo pataky policromo; alto: 26,2 cm; ancho: 27 cm; diámetro: 19,5 cm; 1000-1350 d. C. (*derecha*)

Fuente: José Esteban González García

Jarrones pataky y jicote

A los diez jarrones considerados se les identificaron los animales modelados y adheridos gracias al aporte del biólogo Ismael Guido Granados,[12] de la Sección de Biología de la Universidad de Costa Rica, sede de Occidente. Estos datos se compararon, a su vez, con los del Museo Nacional, que en su mayoría concordaron con los del biólogo, y solo en algunos casos discreparon. Estos animales presentan un modelado de

12 Ismael Guido Granados (biólogo), en conversación con el autor, 2018.

su cabeza en relieve, así como otros de sus patas o alas, según corresponda, además de que tienen características pictóricas y decorativas a su alrededor. En la parte trasera, algunas piezas muestran una representación de la cola también en relieve.

En las tablas 1 y 2 se aprecian los códigos de las piezas del Museo Nacional, el animal identificado por el museo y, en la columna de la derecha, el animal identificado por el biólogo. Según la base de datos del Museo Nacional, se identifican dos murciélagos, cuatro felinos, una danta, un ave y dos animales desconocidos. En el caso del biólogo, este identifica dos murciélagos, tres felinos, un primate (mono), un perezoso o danta, un pizote, un canino o zorra gris y un ave (pavón negro).

Tabla 1. Animalística en las piezas de tipo pataky policromo

Código	Dibujo del personaje en la vasija	Tipo de animal: Museo Nacional	Tipo de animal: biólogo
22808		Murciélago	Murciélago vampiro *(Desmodus rotundus)*

Código	Dibujo del personaje en la vasija	Tipo de animal: Museo Nacional	Tipo de animal: biólogo
15002		Felino	Murciélago
14511		Desconocido	Primate (mono)

Código	Dibujo del personaje en la vasija	Tipo de animal: Museo Nacional	Tipo de animal: biólogo
23627		Murciélago	Felino
31275		Felino (jaguar)	Perezoso o danta (estómago)

Código	Dibujo del personaje en la vasija	Tipo de animal: Museo Nacional	Tipo de animal: biólogo
R154		Danta	Pizote

Fuente: elaboración propia; redibujos: José Esteban González García

Tabla 2. Animalística en las piezas de tipo jicote policromo

Código	Dibujo del personaje en la vasija	Tipo de animal: Museo Nacional	Tipo de animal: biólogo
29092		Desconocido	Canino o zorra gris

Código	Dibujo del personaje en la vasija	Tipo de animal: Museo Nacional	Tipo de animal: biólogo
22850		Felino	Felino (jaguar o puma)
29071		Felino	Felino

Código	Dibujo del personaje en la vasija	Tipo de animal: Museo Nacional	Tipo de animal: biólogo
31271		Ave	Ave (pavón negro [macho], *Crax rubra*)

Fuente: elaboración propia; redibujos: José Esteban González García

De las figuras de las piezas 22808, 15002 y 23627, que se distinguen por sus orejas y dentaduras cortas, concuerdan en que la primera representa un murciélago, mientras que identifican las otras dos como murciélagos o como felinos, según se detalló en las tablas 1 y 2. Además, en las tres figuras se contemplan rasgos antropomorfos, al sobresalir unos brazos que se posan sobre sus patas traseras y que a la vez tienen función de sonajeros. En cuanto a la boca, está abierta como señal de apetito o para indicar una posible transmisión de mensajes, como lo narran los mitos, y en el pecho se distingue un pectoral con estilizaciones del jaguar, según Lothrop.[13] En las siguientes piezas, se presentan estas figuras tanto de frente como de tres cuartos.

A cada una de las imágenes se les redibujaron sus rasgos para contemplar los detalles anteriormente descritos, y así se logra ver las formas tridimensionales de sus cabezas y los detalles estilizados de presuntos motivos de jaguar en sus pectorales.

13 Samuel Kirkland Lothrop, *Los tesoros de la América antigua* (Suiza: Ediciones Destino y Skira, 1979).

La vírgula en las vasijas

La vírgula o voluta inicia con una curva y termina en una especie de gancho. Puede definirse como una espiral inconclusa que en el mundo prehispánico y colonial se identifica con viento, espíritu, aliento, aroma, palabra, oración y canto. De acuerdo con Portilla y Johansson (citados por Ballestas), las volutas o vírgulas están relacionadas con personas u objetos y, por lo tanto, configuran acciones concretas.[14]

En los murales de Teotihuacán (500 a. C.-600 d. C.) pueden encontrarse personajes humanos que juegan y danzan junto a mariposas, insectos, peces, plantas y ramilletes floridos. El signo del habla y del canto es evidente en muchos de los personajes que salen frente a la boca de varios humanos en doble línea de color y con triple plumaje. De igual forma, otros seres divinos, como coyotes y jaguares con vírgulas que salen de sus bocas, simbolizan la palabra o el canto.[15] La representación de la vírgula ha estado presente incluso en el mundo mesoamericano, en relieves de los danzantes de Monte Albán, y en el mundo maya, en dioses fumando, como en el Templo de la Cruz, en Palenque. De los códices prehispánicos, en el Borbónico aparece la vírgula roja en varios de los dioses y personajes, y en el Nuttall se estiliza con franjas de tres colores y doble voluta; en los poshispánicos, como el Mendoza o Mendocino, una pequeña vírgula azul sale de la boca de los padres o educadores que les enseñan diversos oficios a los niños.

Otra consideración sobresaliente con respecto a la vírgula la desarrolla Élodie Dupey García[16] sobre la iconografía del olor en códices del Posclásico Tardío y en códices coloniales tempranos del centro de México. En este caso, las flores y los recipientes con alimentos o líquidos se encuentran relacionados con flujos, volutas y vírgulas, y estos son asociados a prácticas religiosas.[17] En la región maya, en las cámaras

14 Luz Ballestas, *Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas. Un enfoque gráfico comparativo de la cultura material de México y Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015), 41.

15 David Vela, *Plástica maya: guía para una apreciación* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1983).

16 Élodie Dupey García, "De vírgulas, serpientes y flores. Iconografía del olor en los códices del centro de México", *Arqueología Mexicana* 23, n.º 135 (2015).

17 Los inciensos quemados para los dioses también se encontraban junto con ofrendas como las anteriores y hasta con sangre de las víctimas. Algunas de estas vírgulas también se transforman en apariencias zoomorfas, como serpientes, aves o jaguares. De esta forma, Dupey también asocia el aroma con lo precioso y sagrado.

principales de Chichén Itzá, es posible encontrar, en varios de los bajorrelieves tallados en piedra, personajes con vírgulas.[18]

Hallazgos en las piezas: lo que hablan los jarrones

Las cabezas que aparecen en las franjas superiores de las vasijas han sido clasificadas por Larry L. Steinbrenner[19] como cabezas con tocados de plumas. Al respecto, estos personajes de perfil se han dividido en tres grupos: con máscara negra, con máscara roja y con máscara con puntos. Además, en estas piezas, las volutas tienen el mismo tono que la máscara.

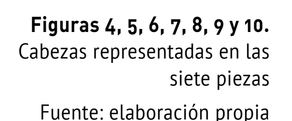
> De hecho, la mayor diferencia entre los submodos ms-07a y ms-07b implica la coloración. Aunque los diseños básicos para ambos están pintados en negro, el modo ms-07b está completamente coloreado con pintura roja, naranja y gris, y presenta un rostro enmascarado en rojo con una vírgula roja. El submodo ms-07a (también ampliamente utilizado en las superficies exteriores de las formas del jarrón pataky) emplea ocasionalmente tonos rojos en un diseño en blanco y negro, y muestra una máscara negra y una vírgula negra (el submodo ms-07c, por el contrario, incorpora una cara casi irreconocible con una máscara manchada y una vírgula segmentada).[20]

De las cabezas halladas en esta muestra, seis poseen máscara negra y una posee máscara roja, y de estas seis, tres son lisas y tres presentan texturas; además, la séptima posee un borde rojo en la parte inferior del ojo. A continuación, se presentan las ilustraciones de cada una (figuras 4-10). Todas las cabezas cuentan con una boca o con parte de la mejilla pintada de rojo, tienen la nariz en forma de gancho y cuentan con finos tocados puestos de diversas maneras arriba o atrás.

Estas mismas cabezas presentan vírgulas que salen de sus bocas y que se representan por medio de ganchos de fondo negro y ribete claro (figuras 11-17); en algunas de las cabezas hay otro gancho que continúa en la parte trasera con el mismo fondo y ribete. En orden

18 Edward Alston y Philippe Sclater, *Biologia Centrali-Americana: Mammalia* (Londres: R. H. Porter, 1882).
19 Larry Steinbrenner, *Potting Traditions & Cultural Continuity in Pacific Nicaragua, AD 800-1350* (tesis doctoral, Universidad de Calgary, 2010), doi: 10.11575/PRISM/3839
20 Ibíd., 471-72. Traducción propia.





Figuras 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10. Cabezas representadas en las siete piezas
Fuente: elaboración propia

de aparición, las vírgulas poseen puntos en su interior, excepto la primera, y a partir de estos se establecen cuentas que pueden asociarse a numerales.

Las vírgulas de las figuras 11-17 aparecen de la siguiente manera: la primera, con ninguna cuenta; la segunda, con una cuenta adelante y una atrás; la tercera, con cuatro cuentas adelante y ninguna atrás; la cuarta, con cinco cuentas adelante y seis atrás; la quinta, con seis cuentas adelante y cinco atrás; la sexta, con siete cuentas adelante y seis atrás, y la séptima, con siete cuentas adelante y siete atrás.

En las dos siguientes muestras de cerámicas efigie (figuras 18 y 19), las bandas superiores no cuentan con la representación de cabezas como tal, sino que son meramente geométricas, pero sí mantienen el fondo negro con ribete claro; la primera solo tiene puntos, mientras que la segunda tiene puntos y líneas. Estas bandas deben compararse con otras vasijas que se están registrando.

En el caso de la décima vasija, la 31275 (figura 20), la banda superior es solo la estilización de animales, posiblemente felinos o venados, con la cabeza mirando a la derecha.

En cuanto a las dos vasijas escogidas, la 31275 y la R154, al redibujar sus bandas complejas, se aprecia que alrededor de su cuello se repite un motivo de la cabeza con la vírgula. En la 31275 (figura 21), al ubicarse de frente, donde se encuentra la figura del animal con la criatura

en su vientre, sobre la cabeza inicia la banda con rayas en posición horizontal; continúa hacia la izquierda, donde se extiende el tocado del posible plumaje (o de mantos o telas) que lleva en la cabeza, y siempre mirando a la izquierda; a continuación, está la vírgula sin ningún punto, lo que seguramente indica que la criatura no ha nacido, aunque no existen datos que puedan demostrar esto; luego, continúa el plumaje, la vestimenta o los ornamentos, y termina con un doble plumaje, para iniciar de nuevo esa misma representación al otro lado de la boca de la pieza.









Figuras 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17. Cabezas con vírgulas y cintas geométricas alrededor de las cabezas

Fuente: elaboración propia

En la vasija R154 (figura 22) se contempla una estructura o diagramación esquemática similar a la anterior, solo que en este caso la vírgula que sale de la boca contiene cuatro puntos, lo que posiblemente significa que el personaje indica una cuenta. Sin embargo, estas inferencias deberán ser comparadas con otras vasijas similares para llegar a nuevas conclusiones.

El Códice Nuttall,[21] manuscrito prehispánico procedente de los siglos XIV al XV, perteneciente a la cultura mixteca, anota las hazañas del gobernante Ocho Venado, Garra de Jaguar, en la región de Tilantongo. En él se registran las fechas y los personajes siguiendo un patrón de puntos y signos; el ejemplo evidente de las figuras allí contenidas son la cabeza del venado de perfil y las ocho esferas, que representan el personaje principal de este documento, pero también se ven otros personajes, lugares, fechas y acontecimientos.

21. Alfonso Caso fue el traductor del Códice Nuttall o Zouche-Nuttall.



Según Miller,[22] las cuentas en el manuscrito se basan en el calendario mesoamericano del ciclo ritual, de 260 días; en el solar, de 365 días, y en los años casa, conejo, caña y pedernal, además de que combinan datos genealógicos e históricos por medio de signos iconográficos, ideográficos y fonéticos. Los señoríos presentes en el códice comprenden desde el 838 d. C. hasta 1330 d. C., por lo que el documento se debe comparar también con el contexto de las piezas cerámicas en estudio.[23]



Figuras 18 y 19. Dos formas de cintas geométricas con puntos y líneas de las bandas

Fuente: elaboración propia

La vida y las hazañas de Ocho Venado, Garra de Jaguar, aparecen, del mismo modo, en el sistema de numeración sígnica y numérica en los códices Colombino, Becker I y Bodley. Libura[24] muestra en una tabla la composición del tiempo en la cultura mixteca: el año solar dividido en 18 meses, con 20 días cada uno, y con 5 días más al final del año. Cada día tenía su signo y se contaba por trecenas.

Es posible encontrar en cerámica trípode policromada, como ofrenda, en Ayotzintepec y Monte Albán (900-1521 d. C.),[25] personajes

22 Arthur Miller, *The Codex Nuttall. A Picture Manuscript from Mexico* (Nueva York: Dover Publications, 1975).

23 Ibíd., XIV-XVII.

24 Krystyna Libura, *Ocho Venado, Garra de Jaguar, héroe de varios códices* (Ciudad de México: Ediciones Tecolote, 2005), 12.

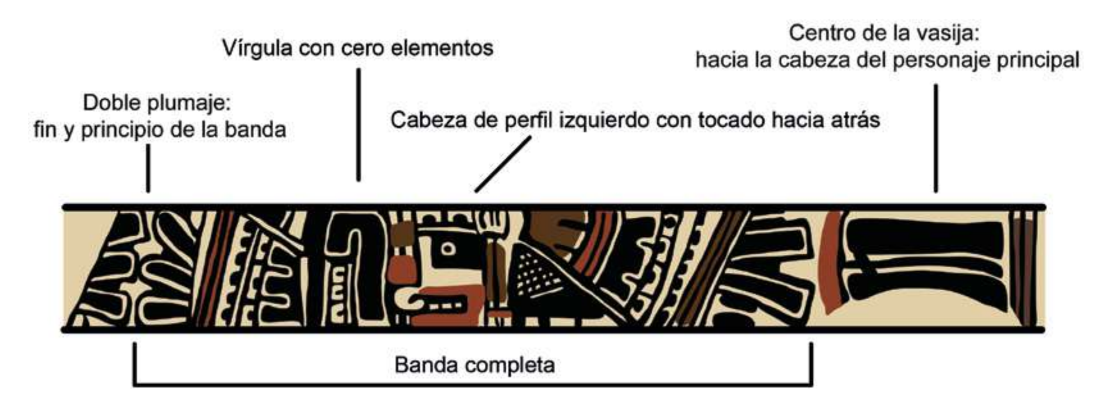
25. Cerámicas registradas por el autor en el Museo de las Culturas en Oaxaca, Santo Domingo.

Figura 20. Representaciones estilizadas de felinos o venados en la banda principal de la vasija 31275

Fuente: elaboración propia



Vasija 31275



Vasija R154



retrato que miran a la izquierda con la vírgula saliendo de su boca e incluso con puntos y otros similares a los de la cerámica en cuestión.

Figuras 21 y 22. Dos bandas redibujadas en posición horizontal

Fuente: elaboración propia

Cierre

En las vasijas efigie tipo pataky y jicote de la Gran Nicoya existen representaciones de animales y figuras antropomorfas y antropozoomorfas (o ninguna), y, por lo tanto, expresan una rica y amplia variedad de formas adheridas, ya sea con soporte en trípode o con base anular. En el caso

de los animales representados y estilizados en las vasijas, existe discrepancia entre los datos suministrados por el Museo Nacional de Costa Rica y los estudiados por el biólogo Ismael Guido Granados, pues, si bien en algunos casos concuerdan, en otros es difícil llegar a un consenso en cuanto al tipo de animal en las vasijas, dado el carácter simbólico de sus creadores.

Las piezas con bandas complejas brindan las primeras pistas para hacerles seguimiento a las formas representadas. Durante el estudio del Museo Nacional de Costa Rica, aparecieron otras vasijas con bandas complejas en las que siguieron figurando cabezas de perfil que miran a la izquierda con sus vírgulas, figuras con puntos, representaciones geométricas y figuras de felinos, venados u otros animales o seres, además de otras bandas distintas, que se deberán analizar debidamente. Asimismo, se deben comparar las representaciones de los puntos en las nuevas piezas, con el fin de establecer si estos son cánones de representación numérica o de otros datos.

Tanto en Costa Rica como en Nicaragua se han observado o fotografiado piezas en otras colecciones públicas y privadas que contienen pautas similares de repetición, canon o señalización. Así, se abre la discusión a través de las herramientas del diseño y la comparatística visual de Yuri Lotman[26] para plantear nuevas investigaciones que amplíen las secuencias de las bandas dentro y fuera del área de estudio (la Gran Nicoya). Por tanto, cabe la posibilidad de extenderlo a otros periodos de la zona o a otras piezas que presenten este tipo de bandas en regiones afines o más distantes, para indicar si se mantiene la estructura de repetición de las formas en cuanto a color, dirección, vírgulas y estructuras compositivas, a través de la lectura del diseño y de la semántica visual, para dar mayores resultados.

De momento, no se puede establecer con certeza qué representan las cabezas, las vírgulas o cintas con puntos y su contenido o las estilizaciones de felinos, grecas, serpientes, etcétera; lo que sí se ha determinado es que los personajes representados corresponden a una jerarquía que logró imponer un sistema en toda la región de la Gran Nicoya, pues desde Managua y Ometepe hasta la subregión Guanacaste, la repetición de estos cánones establece un sistema de códigos de repetición, de uso de las formas y de comunicación entre sí.

26 Lotman, *La semiosfera I*...

Anteriores analistas e investigadores llegaron a datar diferentes representaciones de animales, humanos o posibles deidades, datos vitales para continuar estos estudios. En cuanto a las bandas que se han dibujado o esquematizado, ya sea por Samuel Kirkland Lothrop o incluso por otros artistas, no se ha llegado a establecer cánones de repetición o comparación con bandas similares o distintas, por lo que esta nueva propuesta dará pie a continuar estos estudios de las codificaciones complejas que utilizaron los habitantes de la región de la Gran Nicoya.

Referencias

Abel-Vidor, Suzane, Claude Baudez, Ronald Bishop, Leidy Bonilla, Marlin Calvo, Winifred Creamer, Jane Day, Juan Guerrero, Paul Healy, John Hoopes, Frederick Lange, Silvia Salgado, Robert Stroessner y Alice Tillet. "Principales tipos cerámicos y variedades de la Gran Nicoya". *Vínculos* 13 (1987): 35-317.

Alston, Edward y Philippe Sclater. *Biologia Centrali-Americana: Mammalia*. Londres: R. H. Porter, 1882.

Ballestas, Luz. *Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas. Un enfoque gráfico comparativo de la cultura material de México y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.

Corrales Ulloa, Francisco. *Los primeros costarricenses*. San José de Costa Rica: Museo Nacional de Costa Rica, 2002.

Dupey García, Élodie. "De vírgulas, serpientes y flores. Iconografía del olor en los códices del centro de México". *Arqueología Mexicana* 23, n.º 135 (2015): 50-55.

Ibarra, Eugenia y Silvia Salgado. "Áreas culturales o regiones históricas en la explicación de relaciones sociales de pueblos indígenas de Nicaragua y Costa Rica de los siglos XV y XVI". *Anuario de Estudios Centroamericanos* 35/36 (2009-2010): 37-60.

Incer, Jaime. *Culturas indígenas de Nicaragua*. Managua: Editorial Hispamer, 2003.

Libura, Krystyna. *Ocho Venado, Garra de Jaguar, héroe de varios códices*. Ciudad de México: Ediciones Tecolote, 2005.

Lothrop, Samuel Kirkland. *Los tesoros de la América antigua*. Suiza: Ediciones Destino y Skira, 1979.

Lotman, Yuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Miller, Arthur. *The Codex Nuttall. A Picture Manuscript from Mexico*. Nueva York: Dover Publications, 1975.

Solís del Vecchio, Felipe y Anayensy Herrera Villalobos. "Mesoamericanos en la Bahía de Culebra, noroeste de Costa Rica". *Cuadernos de Antropología* 21, n.º 1 (2011): 1-31.

Steinbrenner, Larry. *Potting Traditions & Cultural Continuity in Pacific Nicaragua, AD 800-1350*. Tesis doctoral. Universidad de Calgary, 2010. doi: 10.11575/PRISM/3839

Vela, David. *Plástica maya: guía para una apreciación*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1983.

Wallace, Henry y Richard Accola. "Investigaciones arqueológicas preliminares de Nacascolo, Bahía Culebra, Costa Rica". *Vínculos* 6, n.º 1-2 (1980): 51-65.

Hacia el camino creativo muisca:
una aproximación desde el volante de huso y la manta

Sulma Julieta Castro Pacheco
y Martha Fernández Samacá
Escuela de Diseño Industrial, Universidad Pedagógica
y Tecnológica de Colombia

Resumen
Este capítulo hace una remembranza de la comunidad indígena muisca de la época precolombina, tomando como signos de su identidad dos objetos utilitarios: el volante de huso y la manta: el primero, como instrumento para hilar el algodón, principal materia prima de la manta, y el segundo, como resultado final del oficio textil. El volante de huso y la manta son analizados a través del acto creativo del ser humano y su proyección como creaciones del pueblo muisca, que las concibió y materializó. De esta forma, se pretende recrear la concepción mental, sensitiva, cognitiva y original del objeto y las formas de hacerlo tangible, evocando sus creencias, historias y usos colectivos. El capítulo se desarrolla en tres apartados: el primero es una contextualización sobre los muiscas y su actividad textil; el segundo profundiza sobre la concepción teórica del acto de crear, y el tercero hace referencia al proceso creativo de estos dos objetos, que narran sobre el mundo muisca.
Palabras clave: pueblo muisca, tejeduría, proceso creativo, objeto, manta, volante de huso

Abstract
This writing evokes the indigenous Muisca community of the pre-Columbian age, taking as signs of their identity two utilitarian objects: the spindle whorl and the blanket, the first one as an instrument for spinning cotton, the raw material of the blanket and the second one, as the main product of the textile trade. The spindle whorl and the blanket are analyzed through the creative act of the human beings and its projection as creations of the Muisca indigenous who conceived and materialized them. Thus, this article intends to sketch the mental, sensitive, cognitive and original conception of the objects and the ways of making them tangible, evoking the Muisca indigenous' beliefs, histories and common

uses. The text is developed in three sections; the first one is a contextualization about the Muisca community and their textile activity; the second one stresses on the theoretical conception of the creating act, and the third one devotes to the creative process that these two objects tell about the Muisca world.
Keywords: weaving, creative process, muisca blanket, muisca spindle whorl

Introducción

Con este capítulo festejamos la memoria de una comunidad indígena precolombina que se desarrolló en las altiplanicies colombianas y que tiene una antigüedad aproximada de 2000 años. Hoy queda para la remembranza de quienes nacimos en sus tierras el legado cultural que los vestigios arqueológicos cuentan, legado que llena de orgullo a quienes volteamos la mirada a su pasado para encontrar esa parte indígena de nuestro mestizaje. Esta comunidad precolombina fue conocida como *muisca*; su cultura se extendió por la zona centro del país, en los actuales departamentos de Cundinamarca y Boyacá. A pesar del paso del tiempo, algunos rostros y costumbres de los campesinos de estas regiones guardan los visos de aquella comunidad indígena, a la que, de hecho, se le deben muchos de los nombres de los pueblos y ciudades de esta zona de Colombia.

De los muiscas se sabe que fueron agricultores, alfareros, orfebres y grandes tejedores. De hecho, el interés de este capítulo se centrará en su actividad textil, por su carga significativa como fuente de creación visual, por medio de dos objetos utilitarios, debido a la abstracción simbólica que esta sociedad ha puesto sobre ellos. La manta y el volante de huso son los invitados a este escrito: la manta corresponde al vestido usado por la sociedad muisca como resultado final del proceso de tejeduría, y el volante —llamado también *tortero*— es la pieza que le daba el peso al huso, instrumento que servía para hilar el algodón, principal materia prima para las mantas. Estos dos objetos tienen varias características en común: están relacionados con la actividad textil muisca, fueron objetos creativos de uso utilitario y en sus cuerpos se trazó la cosmovisión del pueblo muisca.

Este capítulo se soporta en diferentes investigaciones que historiadores, antropólogos, arqueólogos y diseñadores han realizado sobre esta comunidad. Para comprender el papel de la manta y el volante de

huso, se inicia el texto con una contextualización de la actividad textil en esta sociedad.

La actividad textil muisca

La actividad textil muisca (el oficio de la tejeduría) comenzaba con la preparación del algodón (*Gossypium* sp.), la principal materia prima para la elaboración de las mantas. Una vez el algodón era traído a los tejedores, se iniciaba la preparación de la fibra liberando los copos de algodón de la semilla, proceso conocido como el desmonte; cuando se acumulaba un volumen grande de algodón, este se escarmenaba, es decir, se desenredaban sus fibras, para luego devanarlas y alistarlas para su hilado. Luego, con el huso, se torcía la fibra para obtener los hilos de algodón, que podían tinturarse con colorantes de origen vegetal, animal y mineral para obtener tonos azules, verdes, amarillos, rojos y marrones, entre otros, por medio de sustancias naturales que ayudaban a fijar el colorante para hacerlo más perdurable. Ya hilado y tinturado el algodón, se procedía al tejido a través de telares verticales, que permitían desarrollar diferentes tipos de tejido o ligamento. Una vez tejida la tela, se decoraba por medio de pinceles o se estampaba con rodillos.

De esta forma, la actividad textil empezaba con el algodón y terminaba en la tela, y en este proceso la manta y los volantes de huso se convertían, entonces, en testigos de la creatividad muisca. Para comprender estos objetos desde su esencia creativa se recurrirá a la antropología y al diseño, en busca de una aproximación teórica al acto creativo en el ser humano.

El acto creativo

El acto de crear obedece a la propia naturaleza humana: desde sus orígenes, el hombre ha creado principalmente para garantizar su supervivencia en el lugar donde se encuentra; este acto creativo interiorizado en el humano se traslada a lo que crea, es externo a él, y, por tanto, lo creado es una extensión de sí mismo. Este carácter concede un sentido de apropiación y pertenencia del objeto en el que la recreación de su realidad toma forma y le permite, así, construir una manera de ver y difundir el mundo y de establecerse en el colectivo para quedarse.

Un objeto, en su conjunto, puede dar cuenta tanto del conocimiento construido como de los pensamientos, sentimientos e inspiraciones que lo originaron, a su vez puede contar sobre quién lo realizó, lo que lo identificaba y el contexto en que fue apropiado. Los objetos tienen la capacidad de permanecer en el tiempo de diversas maneras: en los paradigmas, en las palabras, en las representaciones y en su forma física, además, cuentan con la capacidad de "ser" y de "estar" para transmitirle algo a alguien.

Como humanos, somos hacedores de cultura a través del objeto, ya sea por su creación o por su recreación; al ser el objeto un vehículo a través del cual se establece un sinnúmero de relaciones, se atañen dos aspectos: el antropológico, que permite entender al humano como creador, y el referido al diseño, que permite comprender al objeto como lo creado.

En este sentido, en la búsqueda de identidad, de pertenencia y de quiénes somos como seres interculturales y ancestrales, así como en el ánimo de apropiar lo que nos rodea, nació la necesidad de acercarnos al conocimiento construido por la cultura muisca, a sus representaciones, formas, materiales, símbolos y legado, a través del volante de huso y la manta.

Como primera medida, se encuentra el acto creativo, que es tomado como la concepción mental, sensitiva, cognitiva y original de un objeto u obra: la concepción mental está dada por las experiencias, que son el acto de acercamiento a la realidad y al entorno; la sensitiva permite un proceso de interiorización para la reflexión, y la cognitiva, por su parte, permite la comprensión y el establecimiento de conexiones que derivan en pensamientos que se exteriorizan como sentimientos y que, en ese sentido, imprimen originalidad.

De acuerdo con Ricard, el hombre no crea como fruto de un impulso genético, sino como producto de la reflexión e imaginación creativa, que está dada por la necesidad de continuar en la construcción de experiencias.

> Todo empeño creativo es el resultado de una premeditada voluntad de superación que impulsa a imaginar nuevas opciones que mejoren la eficacia de lo conocido. En la era artesanal cada etnia desarrolló sus propios enseres y herramientas, en función de las materias a su alcance. Pero incluso cuando se

> pretendía aplicar fielmente las fórmulas heredadas y no se pretendía alterar el modelo existente, cada reedición de algo aportaba un mejor conocimiento, unos descubrimientos fortuitos que revelaban a la mente atenta del artesano las mejoras que había de retener.[1]

Puede decirse que cada obra es única, pues en algo es distinta a las anteriores y algo enseña. La evolución de las cosas hechas por el humano no depende solo de los cambios intencionados fruto de la reflexión, sino también de haber sabido retener aquellos aciertos fruto del azar. Al crear nuevas cosas, al proponer cambios en lo que existe, no se hace otra cosa que atreverse a lo que dicta la propia condición humana. En efecto, diseñar significa crear: donde no hay creación, no hay evolución posible.

Ricard señala que "crear es aportar algo imprevisto",[2] por lo que puede afirmarse que si bien crear es un proceso premeditado, también es fruto de la prueba y el error. A partir del concepto *creación*, es importante preguntarse qué papel juega el proceso creativo en la elaboración de un objeto y qué factores están inmersos en este para que se dé. Según Ricard, los pasos del proceso creativo están dados, primero, por una información específica compuesta por una realidad preexistente o por las incitaciones cotidianas; segundo, por la interiorización o reflexión de esa realidad, y tercero, por la idea generatriz o causa primera que permite que el objeto se preconfigure, que sea un paradigma. De alguna forma, hasta aquí el proceso creativo está dado desde los elementos externos hacia los internos, es decir, todo el proceso es mental. Así, como cuarta medida, dado el proceso mental, se pasa al proceso de materialización, que permite la exteriorización de esa preconcepción, idea o paradigma a través de distintas formas de expresión.

La creación puede entenderse como la producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente o de una incitación cotidiana;[3] el hombre es un ser sensitivo, capaz de captar sensaciones cuando sus órganos sensoriales son estimulados por cualidades perceptibles de la realidad material que lo rodea; es decir, el hombre se ve continuamente influenciado por el cambiante y continuo entorno natural y por el mismo ambiente humano. Cada individuo tiene conocimiento y puede memorizar

1. André Ricard, *La aventura creativa: las raíces del diseño* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982), 19.
2. Ibíd., 99.
3. Ibíd., 111.

voluntariamente muchos de estos datos significativos (memoria como potencia del alma que le permite retener y recordar lo pasado), inferir o sacar una consecuencia, deducir una cosa de otra y aportar una nueva alternativa a lo existente: puede crear.

Esa realidad puede traducirse a través de distintos ámbitos, como 1) el entorno, donde se encuentran principalmente la naturaleza, las personas, los objetos y la tecnología; 2) los conocimientos adquiridos —es decir, la educación y la experiencia—, dados a través de la tradición oral, los rituales y la cultura, pues es esta la que los rodea y los acompaña en su cotidianidad, y 3) las memorias olvidadas o las percepciones no significantes, que hacen parte del conocimiento oculto almacenado en el subconsciente, que a su vez puede ser tomado como el conocimiento colectivo presente en la comunidad; ejemplos de esto pueden ser la manera como se procesa la materia prima (la piedra o el algodón), los distintos tratamientos para realizar incisiones y contrastes a través del color y la textura o la abstracción de la forma y los procesos de geometrización para llegar a elementos compositivos básicos. Si se observa cuidadosamente el trabajo realizado con los volantes de huso y la manta, puede evidenciarse la evolución de la técnica y del contenido simbólico, dados por la construcción colectiva del conocimiento a partir de la experiencia acumulada a través del tiempo; esta experiencia, sin duda, se convierte en preconcepciones que, junto con el entorno, son el siguiente paso para que esa realidad preexistente sea interiorizada, procesada (reflexión) y materializada, como lo menciona Ricard.

La interiorización (o proceso reflexivo) es dada, sin duda, por el nivel de observación, lo que hace que nos cuestionemos qué papel desempeñaba la observación en la vida cotidiana de los muiscas y cómo la realizaban; si bien su conocimiento era colectivo, la elaboración de las piezas surgía de un proceso de interiorización-reflexión individual. Esta interfaz entre el muisca y el objeto que va a "ser" lleva implícito, de manera consciente o inconsciente, un método para desarrollarse; los métodos son, así, caminos prefijados por la práctica o la razón lógica,[4] y es aquí donde surge el interrogante sobre si los muiscas siguieron algunos pasos para observar o elaborar un objeto y, de ser así, sobre cuáles fueron. Según Ricard, el proceso de reflexión está dado por diferentes elementos: inspiración, intuición, instinto, metáforas, analogías, motivaciones e indagación analítica. La inspiración[5] es asumida como

4. Ibíd., 103.
5. RAE, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. s. v. "inspiración".

motivación para crear una obra, especialmente artística: encontrar la inspiración en algo o alguien. La intuición, por su parte, es asumida como la facultad natural del hombre para comprender lo que sucede sin el efecto de la razón. El instinto es tomado como lo que está dado de manera natural, inserto en la genética humana como garante de su supervivencia. La metáfora se entiende como un sistema de creencias, un conjunto de verosímiles y propósitos; es una representación que va más allá, que traslada y transporta.[6] Estas metáforas pueden ser de dos tipos: naturales, que se refieren a eventos, objetos e ideas posibles en el mundo físico y biológico, o culturales (comunitarias), referidas a eventos imaginarios exclusivos de lo humano y de sus conformaciones culturales. Las analogías, por otro lado, se asumen como la relación de semejanza entre cosas distintas. La motivación[7] es entendida como la causa que impulsa a alguien a hacer algo. Y por último, la indagación analítica,[8] como conocimiento de los elementos que intervendrán en el conjunto a ordenar, permite la asimilación de los datos básicos necesarios para un adecuado conocimiento y la aprehensión del contenido de un todo a partir de la comprensión de sus más pequeños elementos. Todo esto lleva a la interiorización de la información, es decir, a la generación de ideas que serán innovadoras en la medida que la información sea suficiente y permita compenetrarse con el problema y sentir todas sus implicaciones.

La idea generatriz o causa primera es entendida como el conjunto de ideas o alternativas sometidas a juicio y que permiten la representación interna de lo que se quiere hacer. Puede definirse a través de tres aspectos que le permiten "ser" al objeto: la causa formal, que configura la forma externa (la textura, la forma geométrica, el color, la simbología y las áreas de pauta, establecidas por Martín Juez como espacios cualificados que definen la función que cumplirá cada parte del objeto); la causa material, que define con qué recursos físicos y con qué procesos se ejecutará, y la previsión imaginativa, que permite visualizar funciones y escenarios a través de los cuales el objeto será y se comportará.

Finalmente, se encuentra el proceso de materialización, referido como el vehículo o medio que permite conformar la idea generatriz, definir la solución tangible y finalizar el proceso creativo a través de la plasmación gráfica, la tercera dimensión y el sello personal. Aquí, la

6. Fernando Martín Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño* (Barcelona: Gedisa, 2002), 90.
7. Ricard, *La aventura creativa*…, 110.
8. Ibíd., 107.

plasmación gráfica es definida como el proceso de bocetación e información gráfica; la tercera dimensión, como el proceso de elaboración del objeto (modelado y uso de materiales, herramientas, instrumentos y puestos de trabajo), y, por último, está la materialización, que se concluye con el sello personal, que permite que el humano como creador imprima en el objeto el mensaje, las metáforas, los significados culturales, los símbolos y las analogías que harán que este sea apropiado por la colectividad para que se quede y se establezca en la cultura, en la sociedad y en la historia.

Proceso creativo de la manta y el volante de huso muiscas

En este apartado se analizan la manta y el volante de huso, a partir del proceso creativo y de materialización del acto creativo del ser humano, como una forma de intuir las experiencias creativas de la comunidad indígena muisca en el desarrollo de estos dos objetos.

El proceso creativo del volante de huso o tortero

A partir del análisis de André Ricard sobre el acto creativo, de las investigaciones realizadas por Eliécer Silva Celis, fundador del Museo Arqueológico de Sogamoso, y de los estudios de la investigadora Margarita Silva Montaña sobre los volantes de huso, el diseño encuentra formas para establecer los elementos que permiten entender el tortero muisca a partir del acto creador, que es dado por "alguien" para que el objeto pueda "ser".

Como humanos y como diseñadores, no podemos ser ajenos al entendimiento y la comprensión de los aspectos que conforman el volante de huso como objeto; este entendimiento, dado por la condición natural y genética que acompaña y que permite comprender lo creado por la naturaleza y por el hombre, hace que al observar un volante de huso pueda deducirse una historia y recrearse el acto de creación y su creador; que puedan percibirse sus aspectos morfológicos, simbólicos, estructurales, prácticos y de producción, y que pueda evidenciarse que el nivel de perfección alcanzado es proporcional al nivel de observación que realizaban estas comunidades tanto del entorno y de los elementos que lo comprendían como del papel que cada uno tenía para que este funcionara de manera armónica. Para los muiscas, como para muchas

otras comunidades, imaginar implicaba no solamente un acto creativo, sino un acto de supervivencia tanto física como espiritual.

Como se menciona en algunos apartes, los objetos que hoy se pueden observar son evidencia de que el hombre creó para superar sus propias capacidades —darle forma al hilo únicamente con la mano y buscar velocidad con el huso para conformar el hilo deseado— y para responder de alguna forma a la precisión que la misma naturaleza le planteaba; cada objeto creado da cuenta de un proceso que no fue perfecto sino que se fue dando en la medida que cada individuo aportaba algo para su mejora. Estas mejoras son convertidas en métodos, que también son sometidos a procesos de juicio para ser, a su vez, mejorados.

Para los muiscas, la realidad preexistente, o incitación cotidiana, se establecía en el entendimiento de la naturaleza y los animales, en la concepción religiosa que tenían de la vida y de la creación del mundo y en los seres ancestrales a quienes rendían culto.[9] Además, estaba conformada por el hecho de vivir en regiones de distintos pisos térmicos, pues su territorio se extendía hasta la ribera del río Magdalena; así, como seres humanos, requerían adaptarse a cada una de las condiciones que el medio les planteaba, y parte de su cotidianidad estaba dada por actividades de caza; agricultura, con los cultivos de maíz, quinua y diferentes tipos de tubérculos; minería, con la extracción de esmeraldas y sal, entre otros recursos; orfebrería y cerámica, con la elaboración de piezas de carácter jerárquico, ritual, de ofrenda y utilitario de uso cotidiano; por actividades rituales, como la adoración al sol, a la luna, a la madre tierra y a las deidades, y por actividades de intercambio con habitantes de otras regiones, como las del valle del río Magdalena, los Llanos Orientales y la Sierra Nevada de Santa Marta. Todo esto les brindaba a los muiscas un amplio conocimiento y un referente en cuanto a la visión del entorno[10] y les permitía plasmar en sus objetos toda esta experiencia y conocimiento. A su vez, las memorias olvidadas hacen referencia a artefactos líticos de los primeros hombres en los que se evidencia el tratamiento de la lasca con golpes, así como a algunas herramientas, como cuchillos, punzones, raspadores, entre otros, y a la cerámica Herrera, en la que se evidencian incisiones, pero no símbolos rituales o de animales;[11] todo esto renace, de alguna forma, del subconsciente con cada intento por evolucionar, crear y elaborar objetos.

9. Anne Legast, *La fauna muisca y sus símbolos*, vol. 13, *Boletín de Arqueología*, n.º 3 (Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 1998).
10. Ibíd., 7.
11. Ibíd., 6.



Figura 1. Volante de huso o tortero muisca

Fuente: Cultura muisca. Altiplano cundiboyacense. Volante de huso. 600-1800 d. C. (cronología relativa). Cerámica con incisiones. Cód. ICANH 38-I-381. Foto cortesía del archivo ICANH, por Nicolás Jiménez (2020)

La interiorización, o proceso reflexivo, parte de la construcción colectiva y del trabajo comunitario; sin embargo, esta se realiza de manera individual: no puede asegurarse cuál es el proceso de interiorización individual, pero sí puede afirmarse que este seguramente estuvo marcado por sus mitos, leyendas, creencias religiosas y costumbres. Su inspiración estuvo dada principalmente por sus creencias religiosas, y en el volante de huso se ve muy marcada la recreación de figuras geométricas y antropozoomorfas.[12]

Las metáforas naturales, por su parte, están recreadas en la tipología de los torteros: algunos son de carácter votivo; otros, de carácter ritual, y otros, de carácter jerárquico o con la idea de la divinidad de los animales. Las metáforas culturales se plasman de manera colectiva en los husos con la utilización de figuras principalmente de animales, como aves, búhos, caracoles y humanos, entre otros. A su vez, pueden

12. Margarita Silva Montaña, *Volantes de huso, arte y simbología muisca* (Sogamoso: Museo Arqueológico Eliécer Silva Celis y Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2017), 17.

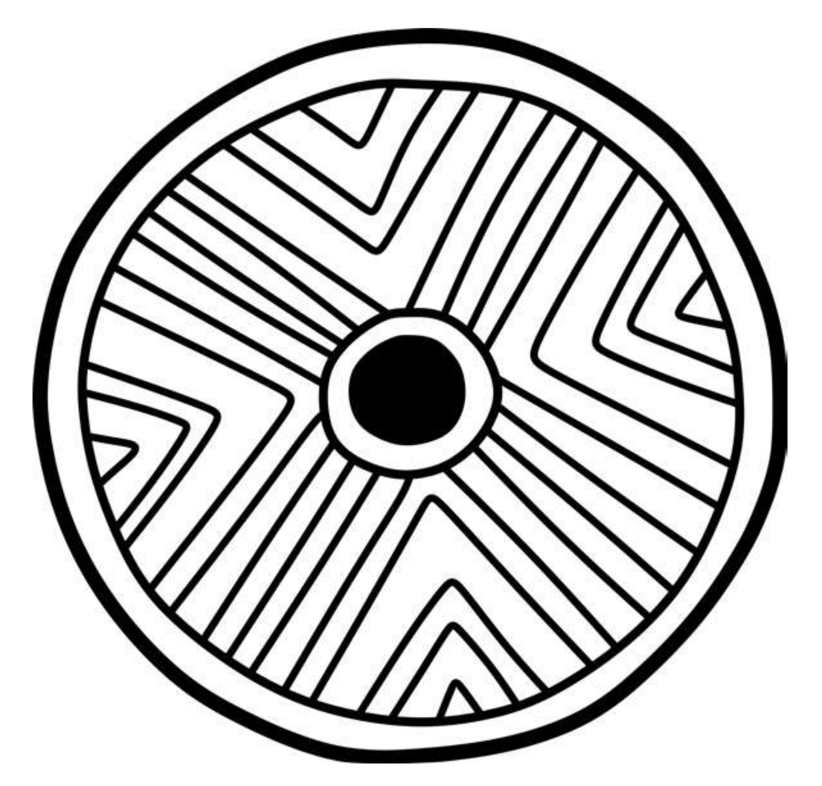


Figura 2. Volante de huso o tortero muisca

Fuente: Sulma Julieta Castro Pacheco, basado en Gutiérrez de Alba, José María, *Imágenes y relatos de un viaje por Colombia, Impresiones de un viaje a América {1870 - 1884}*. Colección de láminas Banco de la República, https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=420. Colección de Archivos Especiales.

Sala de Libros Raros y Manuscritos. Biblioteca Luis Ángel Arango

percibirse las recreaciones asociadas a los mitos de creación y a los ritos funerarios a través de ofrendas a los difuntos (figura 1).

Las analogías se aprecian en los procesos de geometrización, en los que, si bien no se encuentra plasmada en su forma real la figura de los animales, sí se encuentran rasgos distintivos que brindan similaridad y un nivel de asociación y de identificación; asimismo, estas analogías nos hacen imaginar las creencias, las deidades y el comportamiento muiscas en los rituales. La motivación, como el impulso que se requiere para hacer algo, son sus creencias religiosas.

La indagación analítica está referida al conjunto de elementos por comprender y ordenar dentro de un todo: el todo es el huso o tortero, que es la forma total, y esta es vista desde diferentes ángulos. Así, se asume la forma como la configuración geométrica del objeto; como los aspectos estético-formales referidos al color y la textura; como los elementos básicos del diseño (el punto, la línea y el plano); como un orden compositivo por medio de los conceptos básicos del diseño (repetición, gradación, concentración, dirección, rotación, modulación, anomalía, similitud, contraste, adición, sustracción, simetría, equilibrio simétrico

y relacionamiento —punta con punta, lado con lado, punta con lado, etc.—); como formas geométricas (triángulos, rectángulos, rombos, círculos, etc.), y como geometrización, la herramienta compositiva que se presenta con toda su fuerza a través de las figuras antropozoomorfas. El todo puede ser tomado como el universo, la naturaleza, los animales, las plantas, los elementos (tierra, aire, fuego y agua), entre otros, que se ven evidenciados en toda la creación objetual y material de esta cultura indígena (figura 2).

En cuanto a los procesos de interiorización, no se puede explicar cómo fueron realizados; sin embargo, como se ha dicho, se evidencia un proceso de entendimiento e interpretación del entorno para poder llegar a una idea generatriz o causa primera, que se sabe que existe precisamente por la misma conformación de este objeto utilitario ritual, pues está encarnada en la preconcepción del huso y en la velocidad y la torsión, que se ven conjugadas en un todo para “ser”.

El proceso de materialización del huso, por su parte, no tiene evidencias de plasmación gráfica que demuestren la utilización de un boceto antes de su elaboración. La tercera dimensión, es decir, la producción del objeto, evidencia el modelado de los husos a través de fuertes golpes de percusión a lo largo del plano de fractura. Con incisiones, se sacaba de un nódulo cúbico en piedra dura una lasca discoidal burda y bastante grande, de la cual se pudiera obtener la pieza final. Las herramientas con las que se elaboraban los husos fueron especializadas, lo que permitía realizar las distintas etapas de manufactura, que fueron registradas por Silva Celis:[13] desbaste de la lasca mediante golpes, pulimento de los bordes del disco, frote del borde del disco hasta obtener una forma cóncava o convexa, perforación del hueco central y frotamiento del disco hasta lograr una forma simétrica;[14] luego, se le impregnaba arcilla blanca para generar un contraste de color y material en el objeto.

Cada huso muisca mantiene, sin duda, parámetros constructivos y de diseño similares; sin embargo, puede evidenciarse que se aporta a la riqueza morfológica y simbólica de los husos por medio de variaciones en la forma, pues se usan discos, cilindros, conos truncados, hiperboloides, esferoides, cúbicos, paralelepípedos y antropozoomorfos.[15] En cuanto a la combinación de los elementos básicos del diseño, Silva

13. Ibíd., 10-25.
14. Ibíd., 10-11.
15. Ibíd., 22-25.

Montaña menciona que los muiscas utilizan principalmente el punto y la línea a través de incisiones lineales, curvas y punteadas; además, resalta la utilización de figuras geométricas: el círculo, como acompañante de todas las formas de vida del hombre, y triángulos, rombos y rectángulos, como parte importante de las composiciones y de la iconografía muisca. Por otra parte, menciona que los husos pueden estar divididos simétricamente en dos y ocho partes y que en su gran mayoría cuentan con simetría de espacio y simetría compositiva (figura 1).

El proceso creativo de la manta muisca

Dentro del proceso creativo de la manta, la realidad preexistente que dio paso a su proceso creativo provino probablemente de la tradición tejedora del pueblo muisca; el antropólogo Carl Langebaek,[16] en sus investigaciones sobre la circulación de la manta en los mercados precolombinos, pudo comprobar su producción y circulación a lo largo y ancho del territorio muisca. Tanto la manta como la sal y el oro fueron bienes que integraron la actividad económica de los muiscas entre ellos y con las otras etnias vecinas, y estos lazos de intercambio permitieron que la manta extendiera sus fronteras más allá del territorio muisca y consolidara las relaciones económicas en los mercados con otras comunidades, por lo que la manta se convierte también, dentro de su entorno, en un elemento de tributo e intercambio.

En cuanto a la interiorización y reflexión en el proceso creativo, la creación de la manta fue inspirada y motivada por el mito de Bochica, un dios que, a partir de sus enseñanzas, promulgó entre los muiscas el uso de la manta como vestido; además, de acuerdo con el cronista fray Pedro Simón,[17] Bochica les enseñó a hacer cruces y a pintarlas sobre sus mantas. Por otra parte, con Bochica también se introducen el huso y el volante como instrumentos para hilar, así como el telar para la creación de las mantas. Posteriormente, la idea generatriz como escenario para el uso de la manta provino del gran legislador de los muiscas, el zipa Nemequene, quien ordenó el uso de mantas pintadas para las personas de elevada condición social, reservando los vestidos de color crudo para el pueblo. Los muiscas aprendieron de Bochica "a usar una manta

16. Carl Langebaek, *Mercados y circulación de productos en el altiplano cundiboyacense* (Bogotá: Universidad de los Andes, 1985).
17. Pedro Simón, *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, t. 3 (Bogotá: Banco Popular, 1981), 375.

puesta con un nudo hecho de las dos puntas sobre el hombro derecho, sobre una túnica sin cuello que les llegaba a las pantorrillas”.[18]

Sobre el proceso de materialización de la manta muisca, no se puede comprobar si hubo una plasmación gráfica antes de realizar el tejido; sin embargo, de acuerdo con los cronistas y los estudios de restauración de piezas arqueológicas de textiles muiscas, las características que más se resaltan en su elaboración fueron la calidad del tejido, los colores implementados y las figuras diseñadas en ellas. Con respecto a la tercera dimensión, como parte de la materialización, se sabe que las mantas fueron hechas en algodón proveniente de las tierras calientes del territorio muisca o de otras comunidades indígenas vecinas, que intercambiaban el algodón por mantas en los mercados. Posteriormente, con la llegada de los españoles, se usaron mantas de lana, según algunos registros de tributos. El proceso, las herramientas y los instrumentos para su fabricación han sido descritos, líneas arriba, en la explicación de la actividad textil muisca.

En atención al sello personal, los tejidos muiscas se caracterizaron por generar dos clases de mantas. Las primeras fueron las mantas chingas, o mantas comunes, que, según algunos cronistas, como fray Pedro de Aguado,[19] eran “pequeñas, bastas, mal torcidas y peor tejidas”. Emilia Cortés,[20] en su artículo “Mantas muiscas”, expone que las mantas chingamanales fueron utilizadas por los indios comunes y que “la elaboración de la fibra era descuidada, pues el hilo estaba mal torcido y la técnica de manufactura o tejido no era la mejor”. Las segundas fueron las llamadas mantas de la marca o mantas buenas; de acuerdo con lo documentado por Cortés,[21] “utilizadas por personas de alto rango, eran cuadradas, medían ‘dos varas y sesma (1/6)’, bien tejidas, con algodón hilado muy fino, podían ser pintadas, blancas, coloradas (pachacate) y negras” y posiblemente fueron usadas por los sacerdotes. Además, según el análisis realizado a los fragmentos de mantas estudiados por Tavera y Urbina, se estima que fueron piezas de 1,2-1,6 metros de largo por 1,0-1,5 metros de ancho.

18. Álvaro Chaves, “Trama y urdimbre en la historia del tejido muisca”, *Lámpara* 12, n.º 94 (1984).
19. Pedro de Aguado, *Recopilación historial*, t. 1 (Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956), 256-407.
20. Emilia Cortés, “Mantas muiscas”, *Boletín Museo del Oro*, n.º 27 (1990).
21. Ibíd., 60-75.

Parte de este sello personal en la manta tuvo relación con los usos que los muiscas le dieron, pues además de ser concebida para vestir, también representó diferentes usos culturales, como símbolo de dádiva para celebrar diferentes acontecimientos: en la consagración de caciques, se obsequiaban finas mantas pintadas; en los juegos atléticos, se premiaba con mantas a los luchadores, y en las solicitudes de matrimonio, se hacían presentes de mantas y comestibles al padre de la novia. En pocas palabras, como objeto de retribución y presente, la manta tenía más importancia que otros elementos preciados, como el oro o las esmeraldas. La manta también hizo presencia en rituales como los sacrificios al dios Sol, en los rituales funerarios y en la entrada a la pubertad. Los cuerpos momificados de los difuntos de alto rango se cubrían con mantas y se adornaban con diademas y collares de oro, para luego colocarlos en cuevas de regiones altas y frías, con su ajuar funerario de utensilios de piedra, vasijas de cerámica y algunos artefactos relacionados con la industria textil, como husos, torteros, lizos, lanzadoras y agujas de ojo; en esta ceremonia, los súbditos se vestían de luto, que consistía en pintarse el cuerpo con achiote y vestirse con mantas de color rojo.

Los diseños geométricos dispuestos en la ornamentación de las mantas también se consideran parte del sello personal de los muiscas, ya fueran realizados con rodillos o pincel. De esta ornamentación, se destacó la precisión de los contornos en los dibujos plasmados en la tela de la manta. Emilia Cortés[22] planteó el manejo de algunas herramientas para lograr tal precisión y, al igual que Tavera y Urbina, reveló el manejo de simetría y la repetición de módulos y figuras de distintos tamaños y variantes.

Tomando como base el análisis que Tavera y Urbina[23] hicieron de varios fragmentos de mantas muiscas, se encontró que la organización del diseño se orientó a partir de bandas anchas, diagonales a la forma rectangular de la tela, que abarcó casi su totalidad; según Cortés, la mayoría de mantas de la marca, pintadas, presentaron diseños solo en el área central. Entre los diseños geométricos presentes en las mantas había triángulos, círculos, óvalos, grecas, hexágonos y rombos, como se puede apreciar en la figura 3, donde se encuentra una composición —a partir de círculos concéntricos y líneas rectas precisas— aproximada a

22. Ibíd.
23. Gladis Tavera y Carmen Urbina, *Textiles muiscas y guanes* (Quito: Universidad de los Andes e Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1994), 117-32.

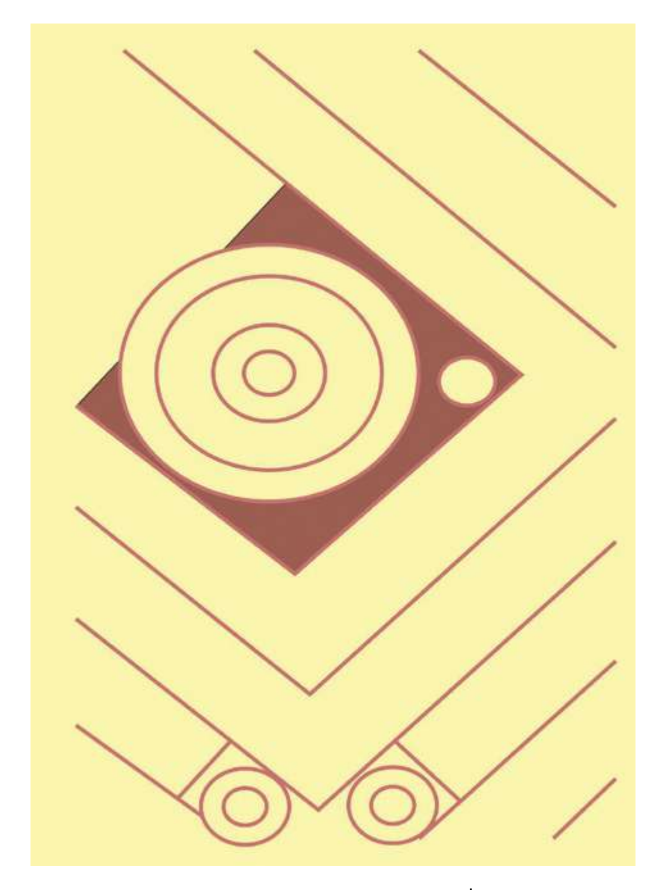


Figura 3. Composición a partir de círculos concéntricos y líneas rectas

Fuente: Martha Fernández Samacá, basado en la imagen Textiles Muiscas T00019 de Clark Manuel Rodríguez Bernal, Museo del Oro, Banco de la República

la ornamentación expuesta en el fragmento de manta muisca M.O.T.M. 19 de la colección del Banco de la República de Colombia.

También como parte de este sello personal, se distinguen las abstracciones geométricas de la naturaleza; partiendo de la composición rítmica del diseño del fragmento de manta M. O. T. M. 17, se ha realizado una aproximación gráfica del módulo generado por los muiscas a partir de la abstracción geométrica de las aves (figura 4).

Las mantas llevan una fuerte carga creativa en la historia del producto textil muisca, en la calidad final del producto, en las hermosas composiciones que se plasmaron sobre ellas y en la tipificación registrada en los archivos y museos: mantas con maure, mantas coloradas, mantas blancas, mantas negras, mantas pardas, mantas listadas, entre otras, hacen que se pueda dimensionar el alto proceso creativo de esta comunidad tejedora. La manta, como vestido, cumple su función básica de abrigo, pero a ella se adhieren funciones sociales como identificadora de clases y cultos, así como usos culturales como premio, dote, testigo de sacrificios y celebraciones y compañera permanente de los muertos y los santuarios.

A manera de conclusión

Los procesos de creación muisca invitan no solo a elaborar un objeto, sino a armonizarlo completamente con su entorno y con los principios básicos naturales, que, si bien son algo externo al hombre, al diseñador, hacen parte de él, de su propia identidad y de su origen. Entender la creación muisca permite traer al tiempo actual la tecnología construida para ser aplicada al diseño y a la realidad humana, que está cargada de un sinnúmero de distractores y en la que cada vez más el hacer y el

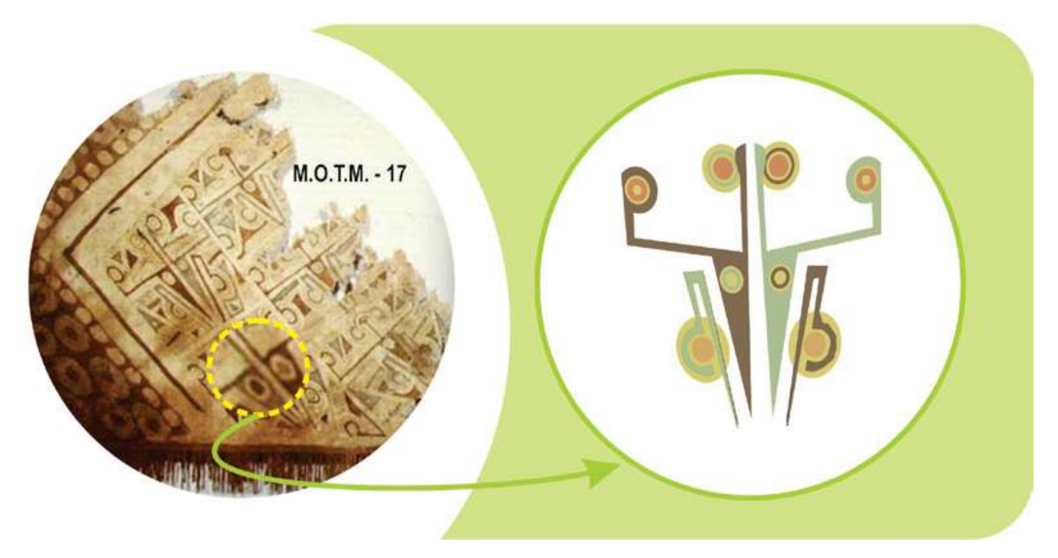


Figura 4. Aproximación gráfica del módulo generado por los muiscas a partir de la abstracción geométrica de las aves

Fuente: Martha Fernández Samacá, basado en imagen Textiles Muiscas T00017 de Clark Manuel Rodríguez Bernal, Museo del Oro, Banco de la República

reflexionar no se encuentran vinculados como hábitos conscientes en el funcionamiento básico del diseñador y del humano.

El análisis, la abstracción, la reflexión, la composición y la conformación que realiza la cultura muisca en cuanto al proceso creativo y de diseño son referentes para la profesión y para la disciplina; la observación, el entendimiento, la plasmación y la ejecución son parámetros evolutivos que esta debe incluir dentro de sus competencias básicas para formar diseñadores observadores, reflexivos, creadores, propositivos y evolutivos.

Muchos son los conocimientos que los muiscas han donado a la memoria creativa: sus motivaciones a través del mito de Bochica, génesis del oficio del tejedor; los procesos de materialización, por medio de la preparación de la materia prima, con la destreza de las hilanderas en el manejo del huso que hoy la mujer campesina evoca en el hilado de la lana; los instrumentos utilizados en la producción textil, como los torteros, piezas que representan la importancia de la tejeduría para la comunidad muisca, pues en ellos se registró su pensamiento a través de las bellas decoraciones con delgadas líneas que giraron con el movimiento al hilar el algodón; y la química de los colorantes naturales, usados para tejer, estampar o pintar sus mantas, con la respectiva exploración de la naturaleza que los rodeó para sacar de ella colores verdes, rojos, azules, amarillos, negros y todas las combinaciones posibles.

Las composiciones geométricas recreadas en la ornamentación de las mantas y los volantes de huso permiten reflexionar sobre el proceso

creativo de los muiscas como referente de calidad, por la precisión con la que manejaron la materialización tanto del volante como de la manta; de espiritualidad, por la presencia mitológica de Bochica, que motivó al muisca a alcanzar la perfección de su obra, y de sabiduría, por la capacidad de abstracción de su entorno en hermosos símbolos que permiten admirar, aún en el presente, los diseños geométricos de hace dos mil años.

Referencias

Chaves, Álvaro. "Trama y urdimbre en la historia del tejido muisca". *Lámpara* 12, n.º 94 (1984): 1-7.

Cortés, Emilia. "Mantas muiscas". *Boletín Museo del Oro*, n.º 27 (1990): 60-75. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7066

De Aguado, Pedro. *Recopilación historial*. T. 1. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956.

Langebaek, Carl. *Mercados y circulación de productos en el altiplano cundiboyacense*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1985.

Legast, Anne. *La fauna muisca y sus símbolos*. Vol. 13 del *Boletín de Arqueología*, n.º 3. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, 1998.

Martín Juez, Fernando. *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Ricard, André. *La aventura creativa: las raíces del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

Silva Montaña, Margarita. *Volantes de huso, arte y simbología muisca.* Sogamoso: Museo Arqueológico Eliécer Silva Celis y Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2017.

Simón, Pedro. *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. T. 3. Bogotá: Banco Popular, 1981.

Tavera, Gladis y Carmen Urbina. *Textiles muiscas y guanes*. Quito: Universidad de los Andes e Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1994.



PERMANENCIAS, TRANSFORMACIONES Y RESISTENCIAS

El señor del monte y la resistencia indígena: la danza del tigre y el venado

Mariella Moncada
Antropóloga y consultora en proyectos sociales y culturales en El Salvador

Resumen
El tigre y el venado es una danza tradicional que se ejecuta tanto en San Juan Nonualco como en Izalco (El Salvador), aunque cada uno tiene su variante particular, y es una de las pocas manifestaciones culturales cuyo origen se remonta a tiempos precolombinos. Es un rito de fertilidad que, con el correr de los siglos, ha mutado adaptándose a los acontecimientos históricos. De rito de propiciación de la cacería y la fertilidad de la tierra pasó a ser parte de la devoción a una imagen católica y luego, después de los acontecimientos ocurridos en 1932, se convirtió en un testimonio de la masacre al pueblo nahua-pipil; después, en tiempos posmodernos, se transformó en un símbolo de resistencia indígena, con significados ambivalentes, pero con el claro fin de rescate de la herencia cultural del pueblo nahua-pipil.
Palabras clave: danza del tigre y el venado, patrimonio inmaterial, El Salvador, nahua-pipil, resistencia indígena, danza tradicional

Abstract
The tiger and the deer is a traditional dance that runs both in San Juan Nonualco and in Izalco. Each one with its particular variant. It is one of the few cultural manifestations whose origin goes back to pre-Columbian times. It is a rite of fertility that over the centuries has mutated adapting to historical events. From rite of propitiation to hunting and the fertility of the earth becomes part of the devotion of a Catholic image for later, after the events of 1932 it becomes a testimony of the massacre that happened to the Nahua Pipil people. In postmodern times it becomes a symbol of indigenous resistance with ambivalent meanings but with the clear aim of rescuing the cultural heritage of the Nahua Pipil people.
Keywords: tiger and deer dance, immaterial heritage, El Salvador, nahua-pipil, indigenous resistance, traditional dance

Vosotros haríais el papel de venado para que
pudiera brotar el pan de maíz del pueblo.
Chilam Balam

Cuatro personas disfrazadas y ataviadas con máscaras diseñadas para la ocasión —un tigre, un venado, un viejo y una vieja— danzan cada 3 de mayo en la población de San Juan Nonualco, departamento de La Paz (localizado a 42 kilómetros de San Salvador, capital de El Salvador), y recorren cada una de las cofradías de la localidad representando la danza del tigre y el venado. Esta danza, de orígenes precolombinos, que ha sobrevivido al casi exterminio del pueblo nahua-pipil, ha tomado a través del tiempo diferentes significados.

Comienza la danza al son de la música de pito de carrizo y tambor. Después de que los personajes han hecho su aparición, comienzan el acto siguiendo un guion específico que pasa por la cacería del venado, la aparición del tigre y la posterior muerte de este. El tigre es descuartizado simbólicamente, y se reparten sus partes entre los asistentes mientras se recita una serie de versos jocosos:

La degolladura para el señor cura
La frente para Vicente
La cabeza para la niña Teresa
Las cejas para las viejas
La nariz para el peche Luis
Las jachas para las muchachas
Las muelas para las maestras de escuelas
Los ojos para los patojos
El corazón para Encarnación
Los riñones para los mirones
El sobaco para Paco
Las costillas para los policías
La sesina para la Marcelina
Lo de adelante para el señor comandante
El pico para chico
El culo para Changulo
Lo de atrás para el juez de paz
La cola para la bartola
Las patas para las viatas
El tanate para los mirones de Zacate
El ombligo para Rigo

La cagalera para la familia Rivera
El tiliche para la familia Piche
Los sobrantes para la familia Orantes
El riñón para Oscar Cerón.

El tigre se convierte, así, en ofrenda al Señor de la Caridad, santo patrono de la localidad de San Juan Nonualco; es una víctima expiatoria, y su carne alimenta a toda la comunidad. La danza es, de esta forma, el momento en que toda la gente participa en la ceremonia del compartir.

La danza del tigre y el venado, conocida también como *pascol del tigre*, tiene sus orígenes en tiempos prehispánicos. Es una danza totemista, imitativa de los animales: representa el rito al tótem sagrado, el conjuro de la caza y el alma del animal, o nahual; es una danza de transición entre un periodo y otro, y busca el aumento en el número de animales comestibles, además de desagraviar a los animales protectores, o nahuales.[1]

Tradicionalmente, los danzantes llevan como indumentaria una manta corta enrollada hasta las rodillas y máscaras de madera, y el tigre viste pieles de tigrillo. Antiguamente, las vestimentas de los personajes más importantes —el tigre y el venado— incluían pieles de animales cazados para la ocasión, pero ahora, ante la extinción de dichas especies, no se usa más esta práctica, aunque en ocasiones sí se mantiene el uso de piel de ciervo para personificar al venado. Los otros personajes principales —un cazador, el viejo y la vieja— usan máscaras muy parecidas a las utilizadas en otras danzas tradicionales, como los historiantes y los moros y cristianos.

El grupo musical, por su parte, está compuesto simplemente por dos intérpretes: uno toca un tambor pequeño, llamado *ataualpe*, y el otro toca una flauta de carrizo. En algunas localidades, sin embargo, se incluye además una marimba de tecomates.[2]

Según la tradición oral, dos esposos salieron de cacería acompañados de dos perros, encontraron un hermoso venado y le dieron muerte con su escopeta, el arco y la flecha. Luego, cuando emprendían el camino a su hogar, cargando la presa, apareció un tigre que se comía

1. María de Baratta, C*uzcatlán típico: ensayo sobre etnofonía de El Salvador* (San Salvador: Ministerio de Cultura, 1951), 249-50.
2. Vasija de forma hemisférica y boca grande hecha de barro o con la corteza de ciertos frutos, como guajes o calabazas.



Figura 1. Personajes de la danza del tigre y el venado; grupo de danzantes de San Juan Nonualco ataviados con los atuendos tradicionales de la representación

Fuente: Astrid Francia

el ganado de la zona; el tigre amenazaba con devorar al matrimonio, y la pareja, para salvar su vida, se subió a un árbol. Mientras tanto, el tigre hizo huir a los perros y devoró al venado. Al ver amenazadas sus vidas, los esposos le pidieron ayuda al Señor de la Caridad, y llegaron unos cazadores que habían oído sus gritos. Los viejos bajaron del árbol con valor, cogieron sus armas y dieron muerte al tigre.

Esta historia fue considerada como un milagro del Señor de la Caridad, y en gratitud por el favor recibido, la pareja prometió que escenificaría cada año el acontecimiento, con el fin de dar testimonio de fe ante la comunidad. Dicha promesa sería cumplida todos los años en la fiesta dedicada a la imagen del patrono de la localidad de San Juan Nonualco.

Cumpliendo su promesa, crearon seis máscaras con las respectivas indumentarias: el viejo, la vieja, el tigre, el venado y dos personas más: una, tocando el pito, y la otra, el tambor. Acompañados de esta orquesta,

ejecutaban la danza frente a la ermita donde se veneraba al milagroso Señor de la Caridad. Luego introdujeron el último de los elementos: cuando muere el tigre, se silencian el pito y el tambor, y simbólicamente se descuartiza a la fiera y se reparten sus partes entre la comunidad.

Los elementos de la danza del tigre y el venado están presentes en diferentes tradiciones y tienen significados profundos de acuerdo con su cosmovisión. Estos elementos son: animales totémicos con gran significado dentro de las creencias nahua-pipil, la cacería como ritual, una víctima propiciatoria y el uso de instrumentos musicales de origen precolombino presentes en la actualidad.

Sin embargo, la presencia de animales como tigres o venados en danzas precolombinas no tiene su origen en el territorio de lo que antes se denominaba Kuskatan;[3] de hecho, existen danzas muy similares que se extienden desde México hasta Colombia e inclusive el Perú. En el estado de Guerrero, en México, puede encontrarse la danza de los tecuanes, considerada como el origen de este tipo de manifestaciones, como la danza de los tlacololeros, la danza de los tlaminques, la danza del tigre y la danza de los chilolos de Juxtlahuaca, entre otras. En Nicaragua, por ejemplo, hay una variante: la danza del torovenado en Masaya; además, en Colombia, se da una danza parecida en cinco poblados: Otaré, Mompós, Sincé, Teorama y Río de Oro, e incluso encontramos una danza similar en un poblado llamado Puerto Maldonado, en Perú.[4]

Todo esto hace suponer que las migraciones desde el actual territorio mexicano hasta lugares tan distantes llevaron consigo sus tradiciones, entre las cuales se hallaría la danza de los tecuanes, que, con el paso del tiempo, adquiriría diferentes matices, tal como ocurrió con la danza del tigre y el venado, que hasta la fecha se ejecuta en San Juan Nonualco.

Existe otra versión de la danza que se ejecuta en el municipio de Izalco, departamento de Sonsonate, El Salvador, la cual se lleva a cabo en diciembre y se dedica al niño Dios. En esta versión, el guion es diferente en su trama: es el venado el que muere a manos del tigre y su cuerpo es despedazado y repartido simbólicamente entre la comunidad. Cuando aparece el tigre, recita sus líneas:

3. Nombre en náhuatl para designar el territorio ocupado por los nahua-pipiles, desde el río Paz hasta el río Lempa.
4. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, "Aproximación a los tecuanes, drama-danza de origen náhuatl, del Estado de Guerrero", *Revista América sin Nombre,* n.º 8 (2006): 96.

> Tales brincos he de dar: un brinco será una legua, para llegarlo a alcanzar; si pretende escapar, le pondré alas a mis pies, y de breño en breño, con hambre y enojo, lo seguiré cerro a cerro hasta dejarlo tronchado.
>
> Finalmente, el tigre da cacería al venado, y este dice:
> Para mí fue la desgracia, para mí, que fui venado; si del tigre me defiendo, el chucho me ha alcanzado. He llegado a este pueblo por María y su pureza. Aunque me coman guisado, y a pesar de todo, ya conocen la desgracia del venado.

El venado, así, se convierte en la ofrenda al niño Dios: la víctima expiatoria y su carne simbólica alimentarán a toda la comunidad.

Por su simbolismo, esta última versión de la danza es la que se adapta mejor a las tradiciones prehispánicas de las cuales se origina, y su simbolismo tiene mayor concordancia con los ritos de fertilidad propios de estas culturas. Sin embargo, es la versión de San Juan Nonualco a la que el Ministerio de Cultura de El Salvador le otorgó el título de Bien Cultural en el año 2015.[5]

Teatralidad: guion, personajes y orquesta

De esta manera, la danza del tigre y el venado se sustenta en cuatro ideas: el rito al tótem sagrado representado, el conjuro de la caza, el alma del animal (nahual) y el poder mágico propio que algunos animales tienen, pues dirigen la lluvia y la luz del sol.[6]

La danza consta de elementos visuales muy puntuales representativos de símbolos ancestrales: animales totémicos según la cosmovisión del mundo nahua-pipil, recreación de rituales de cacería y propiciación de esta actividad humana con el fin de asegurar la disposición de carne para alimentar a la comunidad. No obstante, hay otras interpretaciones. Según Rafael Lara-Martínez,[7] este rito representa el

Figura 2. Momento cuando uno de los personajes, el viejo, da muerte al tigre en la danza del tigre y el venado en San Juan Nonualco (*página siguiente*)
Fuente: Astrid Francia

5 "Secultura otorga Declaratoria de Bien Cultural a 'La danza del tigre y el venado'", acceso el 25 de noviembre de 2018, http://www.cultura.gob.sv/secultura-otorga-declaratoria-de-bien-cultural-a-la-danza-del-tigre-y-del-venado/
6. De Baratta, *Cuzcatlán típico*..., 250.
7. Rafael Lara-Martínez, "De la ficción como historia: el cazador, el problema de los dobles en Salarrué (hacia una política cultural de la fantasía salvadoreña)", *Anales de Antropología* 26, n.º 1 (1989): 333.



paso de la caza a la agricultura, pues el símbolo arquetípico de la presa, el venado, es aniquilado.

La danza del tigre y el venado es, así, una representación teatral dividida en actos muy definidos. Hace uso de expresiones como la música, la narración, la indumentaria y la utilería, que son producto de la creación colectiva. Además, la forma de elaborar y representar en esta danza se transmite de generación en generación.

La estructura argumental de la danza es la siguiente:

- inicio de la danza con sonido de tambor y simulación, por parte de los personajes, de una escena de cacería;
- aparición del tigre y acecho a los cazadores, el tigre somete al venado y los cazadores dan muerte al tigre, y
- descuartizamiento y repartición del tigre, mientras los personajes recitan versos jocosos o satíricos, chistes y críticas humorísticas a las autoridades locales y a los personajes notables de la localidad (en la versión de Izalco, en este último acto, el tigre mata al venado, y es el cuerpo de este el que es despedazado y repartido simbólicamente entre los asistentes).

El vestuario de la representación consiste fundamentalmente en máscaras de madera hechas a mano. Tradicionalmente, estas son elaboradas por personas de la localidad, y en otras partes de Mesoamérica, la elaboración de esta pieza está a cargo de los llamados *mascareros*, personas cuyo oficio es la elaboración de máscaras para danzas, ya sea festivas o rituales.

Sin embargo, esta tradición se ha perdido con el paso de los años en El Salvador. El arte de elaboración de máscaras rituales se encomendaba a artesanos locales que le ponían su sello personal a la obra, además de que transmitían ese conocimiento de generación en generación. Es por ello que hoy no existe una única versión de las máscaras de estos personajes: su diseño varía de acuerdo con la localidad y la persona que las elabora.

Las máscaras de los demás personajes no difieren mucho de las utilizadas en otro tipo de danzas: una máscara de hombre y otra de mujer, con claros rasgos ladinos, y la del hombre con bigote y cejas muy pronunciadas. Estos son, claramente, elementos adicionados en tiempos más recientes.

Parte del vestuario son también las pieles de animales, específicamente para los personajes del tigre y el venado. Como se dijo más arriba, los danzantes utilizaban tradicionalmente pieles de animales reales: para el tigre, piel de ocelote o de jaguar, y para el venado, piel de venado. Sin embargo, esto también ha caído en desuso, puesto que el jaguar y el ocelote están prácticamente extintos en El Salvador; su piel ha dejado de usarse y ahora se utilizan disfraces de corte comercial. Por su parte, para el papel del venado, aún siguen utilizándose pieles de venado reales, y aunque también estos están prácticamente extintos, es común que se conserven sus pieles en buen estado.

La utilería, por último, consiste básicamente en dos objetos: un rifle y un arco con flechas. Este último es un instrumento de cacería de corte precolombino; se evidencia aquí un cierto sincretismo que hasta hoy se mantiene en la representación de la danza.

Instrumentos musicales

Son un elemento muy importante para el carácter simbólico de la danza del tigre y el venado. En este caso, son solo dos los instrumentos utilizados: el pito y el tambor.

En la época prehispánica se hacían flautas de hueso, madera o barro, y hallazgos realizados en territorio salvadoreño han dejado al descubierto diferentes tipos de flautas elaboradas por el pueblo nahua-pipil: globulares, segmentadas y rectas; de hecho, son estas últimas las más parecidas a las que todavía se elaboran y utilizan en muchas localidades del país.[8]

Sin embargo, el denominado *pito* es en realidad una flauta de carrizo, instrumento de viento elaborado con madera de plantas gramíneas de tallos largos. Generalmente, cuentan con siete agujeros: seis frontales y uno posterior.

Las flautas precolombinas encontradas en territorio salvadoreño constan únicamente de tres agujeros, por lo que los seis agujeros

8. Stanley H. Boggs, *Apuntes sobre instrumentos de viento precolombinos de El Salvador*, vol. 19, Colección Antropología e Historia (El Salvador: Ministerio de Cultura, 1972), 16.



Figura 3. Dos ancianos del municipio de Izalco, departamento de Sonsonate, El Salvador, intérpretes de los instrumentos tradicionales utilizados para la danza: el pito y el tambor

Fuente: Jorge Vlankho

actuales de estos "pitos-flautas" son una adición de tiempos más recientes y pueden tener su origen en México. El arqueólogo Stanley H. Boggs, a partir de sus hallazgos, dedujo que en tiempos precolombinos no había flautas verdaderas en territorio salvadoreño.

> Una flauta verdadera produce sonido cuando uno sopla el aire directamente de los labios a través del orificio de soplar. En el caso de los pitos y pitos-flautas salvadoreños antiguos, se interpone un conducto, por lo común tubular y redondo hasta ovalado en corte transverso, entre los labios del músico y el orificio de soplar.[9]

No obstante, también añade que existe una enorme similitud entre las flautas rectas mesoamericanas y las descritas por varios escritores que hablan sobre la arqueología y etnografía sudamericana, como "la flauta terminal de muesca, quena (quina o quinaquina), en lo que concierne a sus orificios de soplar y forma externa".[10]

El pito de caña usado por los izalcos es de importación más reciente, tiene su origen también muy probablemente en México y consta

9. Ibíd., 24.
10. Ibíd.

de siete agujeros. Es importante señalar que su elaboración se mantiene viva y se transmite de generación en generación.

El acompañamiento de la melodía de la flauta durante la cacería tenía un valor simbólico y mítico para los pueblos mesoamericanos, pues se creía que su sonido servía de señuelo para atraer a la presa, creencia que se extendía en pueblos de origen tanto nahua como maya. Se han encontrado, incluso, silbatos de cerámica con la figura de un cazador matando a un venado con un cuchillo (en Lubaantún, Belice).[11] Además, los cazadores solían subirse a los árboles y entonaban tonadas que servían para atraer a las presas; creían que este sonido acercaría todo tipo de animales.

En la actualidad, el sonido del pito y el tambor se mantiene vivo en la tradición oral de los pueblos con predominante población pipil, como Nahuizalco.

El otro instrumento presente en la danza del tigre y el venado es el tambor; sin embargo, no hay evidencias de la existencia de tambores como tal en territorio salvadoreño antes de la colonia. Se cree que este instrumento fue importado desde África en tiempos de la colonia.

El instrumento de percusión que existía en tiempos precolombinos fue el llamado teponahuaste, más parecido a un xilófono que a un tambor. Era básicamente un tronco hueco de madera de árbol de bálsamo con aberturas lineales en su parte superior, se tocaba con dos varitas de madera y podía dar diferentes tonalidades dependiendo del lugar donde fuera golpeado. Este instrumento estaba asociado con el palpitar del corazón de la tierra.

Los personajes

Los actores principales en esta danza son el tigre y el venado, animales que tenían para las culturas mesoamericanas un importante simbolismo. Estaban presentes en la vida cotidiana de los pueblos originarios y eran parte de su cosmovisión; poblaban sus mitos y tradiciones, y, al ser animales totémicos, nahuales, regían la vida y el destino de los habitantes de Kuskatan.

11. Guilhem Olivier, "Venados melómanos y cazadores lúbricos: cacería, música y erotismo en Mesoamérica", *Estudios de Cultura Náhuatl* 47 (2014): 147.

Así, se hace presente que existía un fuerte componente de nahualismo, especialmente en la figura del tigre, que era asociado con los gobernantes y los guerreros. Este se convierte en animal protector dadas sus características particulares: agilidad, habilidad para la cacería, por sus hábitos nocturnos y porque representa la noche. Cabe decir, asimismo, que entre los antiguos aztecas, por ejemplo, estaba asociado con Tezcatlipoca. Además, se asocia también con el tigre mítico que se arrojó a las llamas en Teotihuacán para crear el nuevo sol:

> Las manchas que lleva son los restos del tizne o cenizas del fuego primordial al que se arrojó también el animal para convertirse así, en el plano mítico, en el símbolo de una fuerza cósmica relacionada con fuerzas oscuras y nocturnas.[12]

El denominado tigre es en realidad el ocelote, u *ocelotl*, en náhuatl: felino predatorio por excelencia en toda Mesoamérica, el más poderoso de los animales. En el panteón azteca se adjudicaba la imagen de un felino al dios Tepeyóllotl, corazón de la montaña, dueño de los animales, deidad presente en los mitos de los antiguos pipiles de Izalco y simplemente denominado como Señor del Monte.

La máscara que se usa para representar al tigre, a pesar de todas sus posibles variantes, conserva rasgos comunes con el resto de máscaras y representaciones del jaguar:

- color amarillo;
- manchas rústicas de color negro, con algunos detalles del mismo color, y
- colmillos de tigre, en algunos casos.

Por su parte, el venado tiene también un fuerte componente totémico. En todas las culturas mesoamericanas, es la víctima propiciatoria por excelencia, puesto que su carne era un alimento común entre estos pueblos originarios.

Su muerte y consecuente derramamiento de sangre representa un ritual de fertilización de la tierra, primero, para propiciar la abundancia de las cosechas, y segundo, para asegurar la abundancia de animales para la cacería. También tenía un carácter sexual, puesto que en muchos pueblos mesoamericanos la cacería de un venado podía ser equivalente a una relación sexual; se asociaba el venado con la mujer, dado el

12. Ortiz Bulle-Goyri, "Aproximación a los tecuanes…", 95.

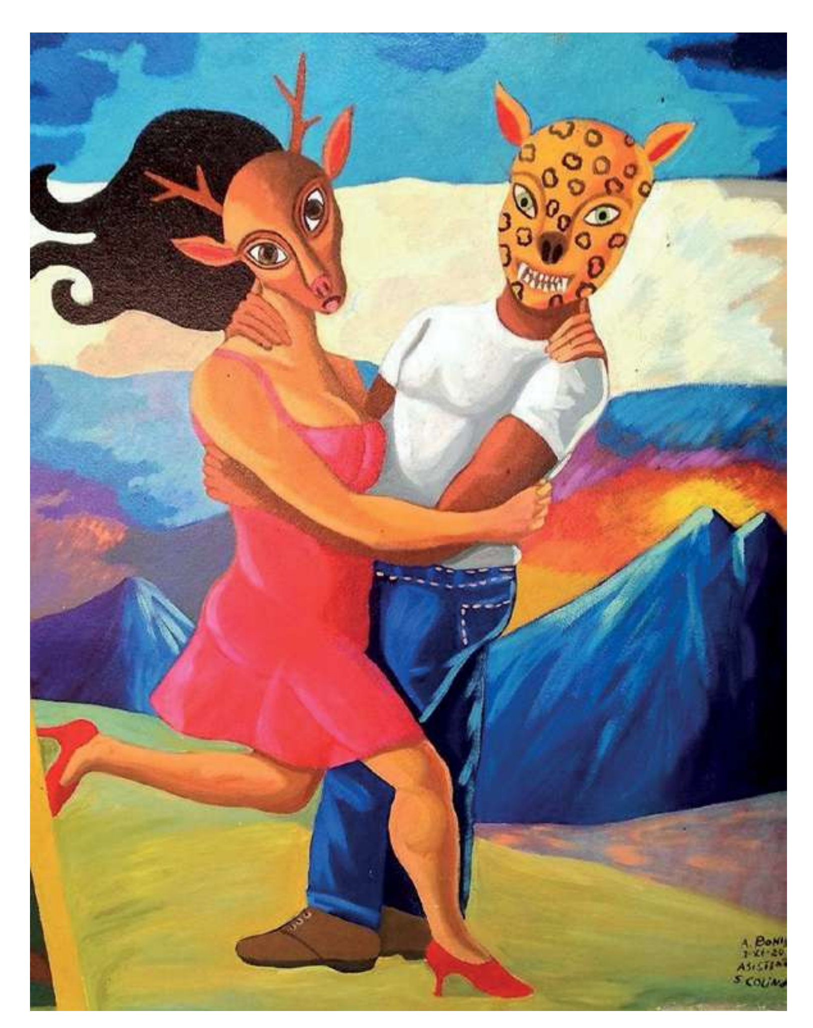


Figura 4. Fragmento del mural *200 años de lucha por la emancipación de El Salvador*, ubicado en el Museo Nacional de Antropología, San Salvador: representa una visión moderna del simbolismo de los personajes del tigre y el venado como parte del imaginario creado alrededor de estos símbolos

Fuente: Miguel Antonio Bonilla

carácter fertilizador de esta. Como símbolo psicoanalítico, se puede inferir que el cazador, al arrojar la flecha (símbolo fálico), fecunda a la mujer (venado) y su sangre derramada dará lugar a la fertilidad de la tierra.

Algunos bailes manifiestan un simbolismo sexual parecido: entre los curas de Santa Teresa, la danza del venado escenifica cómo un joven persigue a una muchacha que porta astas de venado (Coyle 1997: 165). En la misma danza de los mexicaneros de Durango, los actores que representan a los perros se suben encima del que representa al venado y simulan un acto sexual. En realidad, se asimila la cacería del venado con el rapto de las mujeres durante las fiestas.[13]

13. Olivier, "Venados melómanos…", 8.

Asimismo, antes de la cacería, debían llevarse a cabo ciertos rituales destinados a agradar al Señor de los Animales para que las presas se dejaran cazar. Además, se debían abstener de realizar ciertas prácticas relativas a la sexualidad, como tener relaciones sexuales antes de la cacería. Igualmente, el adulterio traía consecuencias nefastas tanto para el cazador como para la mujer considerada adúltera:

> Como consecuencia, [el cazador] no tarda en fracasar en sus empresas cinegéticas. En general, los amantes culpables que consumen la carne que ha traído el cazador reciben un castigo ejemplar: son azotados o muertos por el cazador mismo o bien por agentes del Dueño de los Animales, como son serpientes o alacranes.[14]

Del mismo modo, la cacería excesiva era mal vista por el Señor de los Animales, así como vender el producto de la caza a un excesivo precio. Algunas sanciones para estas conductas, según la tradición oral, podían ser tener que curar a los animales heridos en la morada del dueño de estos o reponer los animales cazados.

Entre los izalcos hay un relato recopilado por Schultze-Jena en los años treinta:

> Después de herir a un venado, un cazador siguió el rastro de sangre y en el camino encontró a una muchacha, que lo regañó por matar a sus hermanos. La muchacha lo llevó con su padre, quien le mostró los huesos de sus hijos, diciéndole que el cazador tenía la obligación de resucitarlos. Después de casarse con la muchacha, cada día nacían dos venaditos: así estuvo por diez días en la choza de los Muchachos de la Lluvia, teniendo cada día dos venaditos... En realidad, habían pasado diez años y desde su regreso al mundo de los mortales el hombre nunca más volvió a cazar.[15]

Por lo tanto, los rituales de cacería tienen un doble propósito: propiciar la fertilidad de la tierra y la abundancia de presas de caza, lo que se traduce en alimento para la comunidad, y agradar a la deidad por medio de un código de conducta moral, procurando mantener un equilibrio ambiental, que también asegura la disponibilidad de alimentos.

Con el correr de los años, el significado de la danza ha sufrido variaciones en el imaginario colectivo, pues se ha olvidado en gran

14. Ibíd., 15.
15. Ibíd., 138.

medida el carácter ritual que tiene desde tiempos prehispánicos. Los símbolos continúan vivos y en la mayoría de los casos se los considera simplemente parte del folclore, patrimonio cultural inmaterial, tradición, etc. Además, si bien los arquetipos que representan los personajes y la historia representada han cobrado fuerza en los últimos años, tienen un carácter muy diferente al sentido original de la danza.

Santos patronos y nahuales

Como pasa con muchas otras manifestaciones culturales tradicionales en América Central, los orígenes de estas danzas se remontan al tiempo prehispánico; sin embargo, la conquista y posterior colonización trajeron consigo que estas danzas rituales cobrasen otro sentido, pues fueron cristianizadas y adaptadas a los nuevos tiempos. De esta forma, la Iglesia católica implantó en Mesoamérica el culto a los santos como parte de la evangelización de la población indígena, y así se instituyeron las cofradías, los santos patronos, las procesiones, etc. No obstante, la población originaria adaptó sus creencias a los nuevos símbolos, aunque solo nominalmente: las costumbres, los ritos y las creencias fueron abandonados ante el temor del castigo. De todas formas, a pesar de todo esto, los pueblos indígenas desarrollaron sus estrategias para mantener su visión del mundo y la de sus antepasados.

En todo caso, ya desde tiempos de la colonia, los indígenas llevaban máscaras con figuras de animales:

> Los enmascarados daban aullidos en forma de algazara pareciéndome con temor que vestidos de animales y aullando puede muy bien ser otra cosa.
>
> Los indígenas han aprendido a adorar a los Santos de la Iglesia católica. Hace tiempo que han desaparecido los sacrificios humanos, así como otras ceremonias parecidas. Algunos de esos ídolos de piedra todavía existen y son adorados por los indígenas. Se les ofrenda flores, incienso y velas.[16]

Así se instituyeron, como parte del proceso de evangelización, santos patronos en cada población y fiestas religiosas en los momentos claves de los rituales agrarios de los pueblos originarios.

16. Pedro Cortés y Larraz, *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Goathemala* (San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos-Ministerio de Cultura, 2000), 96.



Figura 5. Sello postal alusivo a la danza del tigre y el venado, 1994
Fuente: Correos de El Salvador

Por ejemplo, la danza del tigre y el venado se instituyó en San Juan Nonualco, del 30 de abril al 3 de mayo, como fiesta dedicada al Señor de la Caridad, representado por un crucifijo que fue donado por una familia española entre 1840 y 1850. Dice la tradición oral que las velas y los cirios que la población le prendía a la imagen amanecían encendidos en el día luego de que se apagaran por la noche. Este hecho fue considerado como un milagro, y un misionero manifestó que Cristo es la luz del mundo y que quería que se honrara su nombre.[17]

En este periodo de tiempo se sitúa el relato que según la tradición oral dio origen al tigre y el venado, y a partir de entonces esta danza se dedica a dicho santo patrono. Para el caso de Izalco, la danza

17. Mayra Rivas y Michelle Villacorta, *Manual de procesos artesanales de San Juan Nonualco* (San Salvador: Escuela de Artes-Universidad de El Salvador, 2017), 16.

se dedica al niño Dios y su ejecución se hace en diciembre. Sin embargo, en 1932 se dio la inflexión que cambiaría el significado de la danza.

Todos nacimos medio muertos en 1932

La madrugada del 22 de enero de 1932 estalló una revuelta popular campesina en la ciudad de Izalco, departamento de Sonsonate. La población de esta localidad es mayoritariamente indígena, específicamente nahua-pipil, y pertenece a lo que antes fue el señorío de Izalco.

Los motivos de la insurrección fueron: la crisis mundial de 1929, que hizo caer los precios del café, por lo que la economía de toda el área centroamericana se vio seriamente afectada y mermaron drásticamente las condiciones de vida del campesinado salvadoreño;[18] el fraude electoral en contra del Partido Comunista Salvadoreño, que un año antes había ganado las elecciones y prometido la distribución equitativa de las tierras ejidales ocupadas años atrás, y el rechazo al Gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez, quien había llegado a la presidencia un mes y medio antes de la revuelta gracias a un golpe de Estado contra el presidente Arturo Araujo, siendo Martínez "el hombre fuerte que necesitaban los terratenientes y el imperialismo en la defensa de sus intereses salvadoreños".[19]

> El general llamó a elecciones democráticas, pero el pueblo hizo mal uso de la oportunidad brindada. La mayoría votó al Partido Comunista. El general no tuvo más remedio que anular la votación, y estalló la sublevación popular y estalló a la vez el volcán Izalco, que llevaba muchos años dormido.[20]

La revuelta fue reprimida violentamente, y los dirigentes fueron capturados y fusilados. La represión dejó un saldo de 32 000 muertos, es decir, el 28,5 % de la población total de la región.

> Las guardias cívicas tenían carta libre para matar a cualquiera. Las autoridades judiciales y militares, por el contrario, estimulaban a los miembros de tales cuerpos para que hicieran los menos prisioneros posibles y de una vez fueran haciendo justicia directa, a tiro limpio. En Izalco se llevó a los niños de

18. Segundo Montes, "Los pueblos indígenas de El Salvador", *Revista ECA* (s. f.): 5.
19. Roque Dalton, *El Salvador. Monografía* (San Salvador: UCA Editores, 2005), 105.
20. Eduardo Galeano, *Espejos, una historia casi universal* (Madrid: Siglo XXI Ediciones, 2008), 261.



las escuelas primarias a presenciar el ahorcamiento del líder indígena Feliciano Ama.[21]

Los meses siguientes, se persiguió a la población indígena. La pertenencia al pueblo nahua-pipil era motivo de sospecha, y, consecuencia de ello, se tuvieron que abandonar la lengua, las costumbres y la vestimenta, "permaneciendo en la clandestinidad su identidad indígena".[22]

Estos acontecimientos fueron un punto de inflexión en la historia reciente del pueblo nahua-pipil; por consiguiente, los símbolos y los mitos quedaron en el anonimato. Sin embargo, en la literatura salvadoreña, los símbolos del tigre y el venado comenzaron a usarse como una alegoría a esta masacre, dando un sentido diferente y haciendo interpretaciones muy propias de estos acontecimientos.

Así, Salvador Salazar Arrué (Salarrué), uno de los más prolíficos escritores salvadoreños, plasmó en el cuento "El venado" su propia versión de esta realidad. Aquí se narra cómo un cazador acecha a su víctima, un venado, y, sin embargo, ya apuntando a su presa, a tiro de cañón, se da cuenta de su brío y su belleza; titubea, cavila, se detiene a observar el espectáculo y desiste: así, su impulso inicial de cacería se torna en un sentimiento estético.

Según la interpretación dada por Rafael Lara-Martínez, la danza del tigre y el venado es una representación de un cambio de ciclo en el

21. Roque Dalton, *Las historias prohibidas del pulgarcito* (San Salvador: UCA Editores, 1997), 117.
22. Montes, "Los pueblos indígenas de El Salvador", 5.



Figura 6. Mural *200 años de lucha por la emancipación en El Salvador*, ubicado en el Museo Nacional de Antropología, San Salvador

Fuente: Miguel Antonio Bonilla

que los personajes encarnan la sociedad ladina que caza y destroza (el tigre) al pueblo izalco (el venado).[23]

La masacre de 1932 resolvió para "el Gobierno de turno" los problemas generados por la crisis mundial de 1929 y la posterior desestabilización política producto de esta crisis, además de que legitimó la naciente dictadura militar. Con este acontecimiento murió la vieja sociedad y se dio lugar al nacimiento de un nuevo orden fundado en la supremacía de la sociedad ladina.

Continúa Lara-Martínez narrando que en el mito de la creación de Izalco un cazador mata a un venado, que representa arquetípicamente la presa. Al aniquilar al venado, se aniquila la economía basada en la cacería y se da lugar a un nuevo orden en el que predomina la agricultura.

El venado, que según este imaginario representa al pueblo izalco vencido, da lugar con su muerte al nacimiento de una nueva sociedad

23. Lara-Martínez, "De la ficción como historia…", 332.

fundada mediante dos actos de violencia: el asesinato del venado y la apropiación sexual de su componente femenino.[24]

> La gran tragedia local aún palpitaba, la herida mortal no estaba restañada y explorar ciertas zonas del asunto era exponer o perder armonía con personas con las cuales mantenía círculos de sangre.[25]

Para Lara-Martínez, la continuidad en la representación de esta danza es una prueba de que los acontecimientos de 1932 se hallan aún en la memoria colectiva del pueblo izalco.

Otro autor, Pedro Geoffroy Rivas, escribió en 1977 "Los nietos del jaguar", un poema extenso que narra la epopeya de un pueblo —los denominados *nietos del jaguar*— para volver a su tierra, siguiendo la narrativa de peregrinaciones circulares de los pueblos nahuas. En este caso, el símbolo del jaguar es la representación del pueblo exiliado, que bien podría interpretarse como el de los izalcos, obligados a abandonar sus tierras y sus costumbres y a viajar, desde 1932, con rumbo desconocido buscando el momento de retornar a su tierra.

> Las piedras volvieron a quedarse solas
> Otra vez en la vasta desolada bárbara soledad
> Lejos de la reverencia y de la sangre
> Destrozados los símbolos
> Rota la majestad del homenaje
> Escarnecido el significado
> Derruido el imperio del designio
> Otra vez solo piedras
> Oscuro basalto o transparente obsidiana
> Ocultas a la luz verdadera
> Fuera de la profunda realidad de los dioses
> Regresados los tigres a la garra asesina
> Y las sagradas serpientes
> Reducidas de nuevo a su rastrera condición de reptiles
> Vuelto vulgar metal el oro luciente de las joyas
> Cerrada la puerta de turquesa
> Roto el cofre de jade
> Agobiado el hombre

24. Ibíd., 333.
25. Salarrué, *Catleya luna* (San Salvador: Dirección de Publicaciones-Ministerio de Educación, 1980), 109.

Perdida para siempre su antigua grandeza
Pero los nietos del jaguar
Aún estamos aquí.[26]

En su poema "Todos", el poeta Roque Dalton pone de manifiesto el carácter sacrificial de la masacre perpetuada en 1932. Los muertos producto de esta acción sirvieron para "engordar sus intereses". Muere una sociedad para que otra prospere, o dicho en otras palabras, hay una víctima cuyo sacrificio le sirve a un depredador.

Todos nacimos medio muertos en 1932
sobrevivimos pero medio vivos
cada uno con una cuenta de treinta mil muertos enteros
que se puso a engordar sus intereses
sus réditos
y que hoy alcanza para untar de muerte a los que siguen naciendo
medio muertos
medio vivos.[27]

En estos tres ejemplos se pueden evidenciar tres elementos que tienen concordancia con el mito original: el venado, como víctima expiatoria, que representa al pueblo izalco; el tigre, como depredador, que representa a la sociedad ladina, y el sacrificio y la muerte de una sociedad para que otra florezca.

El mito cambió a partir de las interpretaciones que comenzaron a correr a través de la literatura, y su nuevo significado, con el paso de los años, se constituyó en una idea transmitida a las nuevas generaciones. Sin embargo, mientras transcurría el tiempo, el significado del mito volvió a cambiar, y en épocas más recientes se comenzó a revalorizar el componente indígena: se nota un interés creciente por recuperar la lengua, las costumbres, la historia y los vestuarios, entre otros aspectos, de la cultura nahua-pipil.

A través de representaciones plásticas, artesanales, audiovisuales y literarias, el mito se recrea y los símbolos se retoman con nuevos significados.

26. Pedro Geoffroy Rivas, *Los nietos del jaguar* (San Salvador: Universidad de El Salvador, 1977), 26.
27. Dalton, *Las historias prohibidas del pulgarcito*, 124.

Si bien la danza del tigre y el venado es considerada a nivel oficial meramente como una manifestación folclórica, existen sectores de la sociedad que la asocian con la resistencia indígena y la asumen como representación tanto de un hecho doloroso para el pueblo nahua-pipil (del cual no terminan de recuperarse) como de los esfuerzos por no desaparecer.

El significado que se les da a los símbolos puede ser ambivalente en algún momento, puesto que, si bien se asocia al venado con el pueblo izalco exterminado, también se asocia la figura del jaguar con la lucha contra aquellos que trataron y tratan aún de anularlo.

Los mitos ancestrales y la cosmovisión pipil se mantienen vivos en las manifestaciones artísticas que a través del tiempo y las circunstancias mutan adaptándose a la nueva realidad histórica. Si bien es cierto que la danza del tigre y el venado no tiene sus orígenes en Kuskatan, es ahí donde adquiere un nuevo significado y se incorpora al inconsciente colectivo que lucha contra los tigres globalizantes por mantener viva su herencia cultural.

Todo es hablar en símbolos... desentrañando el símbolo
se llega a la verdad de la existencia.
Salarrué, *Catleya luna*

Referencias

Boggs, Stanley H. *Apuntes sobre instrumentos de viento precolombinos de El Salvador*. Vol. 19 de la Colección Antropología e Historia. El Salvador: Ministerio de Cultura, 1972.

Cortés y Larraz, Pedro. *Descripción geográfico-moral de la diócesis de Goathemala*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos-Ministerio de Cultura, 2000.

Dalton, Roque. *El Salvador. Monografía*. San Salvador: UCA Editores, 2005.

______. *Las historias prohibidas del pulgarcito*. San Salvador: UCA Editores, 1997.

De Baratta, María. *Cuzcatlán típico: ensayo sobre etnofonía de El Salvador*. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1951.

Galeano, Eduardo. *Espejos, una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI Ediciones, 2008.

Geoffroy Rivas, Pedro. *Los nietos del jaguar*. San Salvador: Universidad de El Salvador, 1977.

Lara-Martínez, Rafael. "De la ficción como historia: el cazador, el problema de los dobles en Salarrué (hacia una política cultural de la fantasía salvadoreña)". *Anales de Antropología* 26, n.º 1 (1989): 331-63

Ministerio de Cultura de El Salvador. "Secultura otorga Declaratoria de Bien Cultural a 'La danza del tigre y el venado'". Acceso el 25 de noviembre de 2018. http://www.cultura.gob.sv/secultura-otorga-declaratoria-de-bien-cultural-a-la-danza-del-tigre-y-del-venado/

Montes, Segundo. "Los pueblos indígenas de El Salvador". *Revista ECA* (s. f.): 147-54.

Olivier, Guilhem. "Venados melómanos y cazadores lúbricos: cacería, música y erotismo en Mesoamérica". *Estudios de Cultura Náhuatl* 47 (2014): 121-68.

Ortiz Bulle-Goyri, Alejandro. "Aproximación a los tecuanes, drama-danza de origen náhuatl, del Estado de Guerrero". *América sin Nombre*, n.º 8 (2006): 93-99.

Rivas, Mayra y Michelle Villacorta. *Manual de procesos artesanales de San Juan Nonualco*. San Salvador: Escuela de Artes-Universidad de El Salvador, 2017.

Salarrué. *Catleya luna*. San Salvador: Dirección de Publicaciones-Ministerio de Educación, 1980.

Los artesanos y los productos del barniz de Pasto:

entre tradición y modernidad

Sandra Patricia Gutiérrez Villate
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

Resumen

Este trabajo sigue la pista de las diferentes transformaciones que han tenido lugar para la supervivencia de una actividad productiva fundamental para la capital nariñense: el barniz de Pasto. Esta se dio gracias no solo a cambios en la significación de los productos, sino a la resignificación de los artesanos como actores sociales y a la reconceptualización de la artesanía misma como actividad humana. El hecho de que la producción de objetos barnizados se hubiera constituido, en primer término, en una actividad de artesanos indígenas enfocada en los sectores de élite nos recuerda el papel de los productos y la decoración como espacios propicios para el ejercicio de las luchas sociales y la función de estos en ellas. Estas luchas se desarrollan en el terreno de lo simbólico, y desde allí se transmiten formas de pensar y de representar que permanecen latentes en los imaginarios de los artesanos, quienes suelen albergar los últimos reductos de la tradición.

Palabras clave: barniz de Pasto, artesanía, diseño artesanal, historia de los artesanos, historia del diseño en Colombia

Abstract

This work follows the track of the different transformations that have taken place, for the survival of a fundamental productive activity for the capital of Nariño: the Pasto varnish. This was due to changes in the meaning not only of the products, but also to the resignification of artisans as social actors and to the reconceptualization of craftsmanship itself as a human activity. The fact that the production of varnished objects had been constituted in the first place, in an activity of indigenous artisans with a product focused on elite sectors, reminds us of the role of products and decoration as spaces conducive to the exercise of social struggles and the function of these in them. These struggles take place

in the realm of the symbolic and from there, forms of thought and representation are transmitted that remain latent in the imaginary of the artisans, who tend to house the last redoubts of tradition.

Keywords: pasture varnish, crafts, craft design, history of artisans, design history in Colombia

El barnizador y su oficio

La técnica de trabajo de la resina del arbusto mopa-mopa, en sus modalidades transparente y a color, es anterior a la conquista. Inicialmente se trataba de las cuentas mismas de mopa-mopa, que se utilizaron como parte del pago del impuesto en chaquiras durante la época colonial. Gracias a la apariencia translúcida con que se fabricaban estos collares y cuentas, fueron considerados de gran valor por los europeos, y durante mucho tiempo en la colonia estos aceptaron el pago del tributo indígena con estas especies (figura 1).

Desde tiempos precolombinos, los particulares diseños que los artesanos de esta parte de los Andes elaboraban para decorar sus productos se habían extendido por la región andina hasta Quito y el sur del actual Nariño. Estos diseños habían sido utilizados en los vasos llamados *keros* durante el Imperio incaico en todos sus dominios. El padre Bernabé Cobo menciona a Juan de Velasco[1] para describir el origen de este oficio en la región, así como el de los keros pintados y la forma como se preparaba la resina coloreada para su inserción en las incisiones realizadas sobre la parte externa de los vasos sagrados.

> Según Juan de Velasco, sus huestes triunfales arrastraron con poblaciones que fueron trasplantadas a diversos lugares del imperio, y entre los nuevos siervos marchaban artistas y barnizadores. Esta técnica es recogida y asimilada por los incas para la decoración de los queros, instalando a los "pintores" en diversos pueblos, especialmente en Chachapoyas, cerca del lago Titicaca (...). Los mismos indios pintores manifestaban que lo que ellos hacían era "arte nuestro" y que practicaban pintura "según costumbre entre los nuestros", desconocían al alcalde del gremio de pintores del Cusco y lo reemplazaban por un *kuraka* de pintura.[2]

1. Juan de Velasco, *Historia del reino de Quito en la América Meridional* (Quito: Imprenta de Gobierno, 1841).
2. Francisco Javier Pizarro Gómez, "Identidad y mestizaje en el barroco andino. La iconografía", acceso el 10 de diciembre de 2010, 200, http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7511.pdf



Figura 1. Cuentas mopa-mopa y collar y dije con cuentas mopa-mopa; Museo Zambrano, Pasto

Fuente: elaboración propia

Fue así como no solo se expandió la técnica, sino que también esta se impregnó de un estilo particular de decoración que expresaba los imaginarios y la cosmovisión de estas comunidades, como, por ejemplo, el pensamiento contrapuesto que concibe el mundo como una oposición positivo-negativo y que se traslada a la representación gráfica.

"Entre los pastos, en su memoria y en la vida cotidiana, viven muchas leyendas que rigen y orientan al mundo y a los hombres". Una de estas historias dice que hubo dos viejas indias poderosas, como brujas, como pájaros, que eran perdices y que una era blanca y otra era negra. Buscaban el centro del espacio y del tiempo para crear: "para dónde queda el adentro, el arriba, el abajo; lo alto, lo bajo". Para saberlo, hicieron una apuesta que consistía en "juntar las caras, cerrar los ojos, lanzar una escupa o una flor al aire y salir bailando, bailando, volteando las caras y las cabezas hacia allá y hacia acá", con un ritmo y una ubicación del cuerpo simétricamente opuestos, "hasta la caída de la flor o de la escupa".[3]

También se integró en este estilo la estructura de los textiles, cuya trama y urdimbre facilitó este tipo de representación de oposición positivo-negativo, así como el diseño en franjas horizontales marcadas

3. Rosa Alba Chirán Caipe y Marleny Burbano Hernández, "La dualidad andina del pueblo Pasto, principio filosófico ancestral inmerso en el tejido en guanga y la espiritualidad", *Plumilla Educativa* 11, n.º 1 (2013): 138.

por espacios separados por listas de diferentes anchuras; la forma simétrica que presentan los textiles es similar a las decoraciones de otros objetos hallados en excavaciones arqueológicas en los complejos Capulí, Piartal y Tuza.[4] Friedeman afirma que en el siglo X, en las tumbas de la élite cacical de los indios protopastos, entre textiles de algodón, joyas de oro y pelo de llama, aparecen como prendas sagradas cuentas de collares fabricadas con mopa-mopa.[5] Así, el carácter suntuario de la técnica y el estilo representativos se infiltró en los talleres de los artesanos y se difundió por la región, lo que ayudó a concretar una forma colectiva de representar característica del mundo andino, empleada en las decoraciones de los keros que siguieron fabricándose durante la colonia y que se trasladó luego a las formas representativas del barniz,

> manteniendo además una lógica de representación a la usanza precolombina basada en la simetría y repetición. Es decir, se trata de piezas organizadas por bandas horizontales con diseños (ya sean geométricos incisos o zoomorfos pintados) repetitivos y orientados a lo largo de una línea eje.[6]

Los artesanos del barniz expresaron en sus productos el *habitus*[7] representativo andino: un conjunto de principios de percepción, valoración y actuación adquiridos en la trayectoria social y trasladables a los productos de la cultura material. Estos principios se materializaron también en los tocapus incaicos, compuestos por cuadros de decoración geométrica en series de repetición diagonal con alternancia de colores, que fueron aplicados en los textiles y pintados tanto en las vasijas como en los keros ceremoniales de madera. Este estilo decorativo fue empleado, aparentemente, como estrategia de comunicación con una estructura aún no clara y fungió como signo de estatus, ya que, como señala Fiadone, los tejidos con tocapus eran usados por el soberano inca y por su esposa, la coya. Fiadone añade que, en las representaciones de Guamán Poma de Ayala, el inca y sus descendientes siempre los lucen y son reconocidos en las imágenes por su uso[8] (figura 2).

4. Carolina Cortés Forero, "La lógica de la representación en lo artesanal. Un asunto de identidad", *Revista Estudios Latinoamericanos*, n.º 6-7 (2000): 48.
5. "Cuaderno de Diseño, Mopa Mopa Pasto. Investigación, propuesta y aplicación", acceso el 10 de noviembre de 2018, http://artesaniasdecolombia.com.co/Documentos/Contenido/29789_mopa_mopa,_pasto.pdf
6. Manuel A. Lizárraga Ibáñez, "Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los 'queros' de la transición (vasos de madera del siglo XVI)", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14, n.º 1 (2009).
7. José Saturnino Martínez García, "El habitus. Una revisión analítica", *Revista Internacional de Sociología* 75, n.º 3 (2017).
8. Alejandro Fiadone, *El diseño indígena argentino* (Buenos Aires: Biblioteca de La Mirada, 2014), 33.

En los dominios incaicos y sus zonas de influencia se desarrollaba no solo el comercio de bienes de uso común, sino que, gracias a un segmento de comerciantes conocidos como los *mindalas* o *mindalaés*, se adelantaba también un comercio específico de bienes destinados a la élite. Estos personajes parecen haber recorrido los dominios incaicos y sus alrededores en búsqueda de productos preferiblemente exclusivos y exóticos destinados a las élites políticas y particularmente religiosas; los segmentos sociales que participaban de este comercio gozaban de una condición que les permitía algunos privilegios, como la exclusión en labores agrícolas y artesanales. Estos mercaderes estaban especializados en el tráfico de bienes exóticos, como oro, plata, coca, sal, chonta, algodón, ají, plumas, alucinógenos, pájaros, mullos, animales exóticos, canela, achiote, etc., así como de aquellos bienes que pudieran actuar como chaquiras o bienes de cambio.[9]

Estas tradiciones culturales en expansión se manifestaron en los productos del barniz de Pasto por dos vías: el estilo decorativo y el enfoque de los productos en un mercado de élite, debido a su exclusividad y a su papel en los imaginarios como parte de lo sagrado. En cuanto al estilo, este estuvo caracterizado por cenefas geométricas, la separación de los espacios en franjas, figuras con la oposición positivo-negativo y, de forma interesante, una coexistencia de formas naturalistas y geométricas. Esta mezcla era común en los dominios incaicos, donde fue particularmente aplicada en los keros empleados en ceremonias, lo que les confería cierta significación.[10] De esta forma, la decoración no solo tenía un papel simbólico, sino que transformaba la esencia misma del objeto: con ella, este no solo representaba, sino que era.

> Los varones adultos usaban estos tocados con flores durante las celebraciones rituales, y se esperaba que entre sus cualidades personales estuvieran la cordura, el tino, la destreza y la mesura (…). Una posible interpretación sobre el uso de flores en los keros es que permitirían establecer una vinculación con estas imágenes de hombres mesurados y mediadores.[11]

9. Ernesto Salazar, "Mindalaés, mindalas y cachicaldos", *Apachita*, n.º 17 (2010), https://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/apachita/apachita-17/188-mindalaes-mindalas-y-cachicaldos
10. Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Arce Kuon y Roberto Samanez Argumedo, *Queros. Arte inka en vasos ceremoniales* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998).
11. Eleonora Mulvany, "Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado", *Chungará* 36, n.º 2 (2004), doi: 10.4067/S0717-73562004000200013

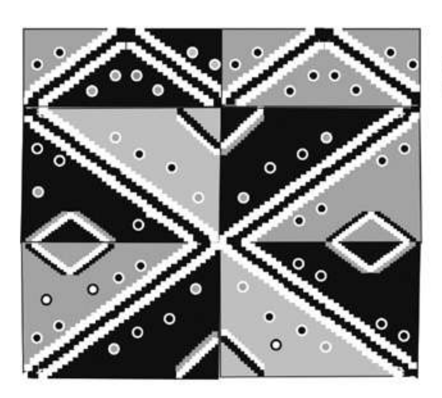




Figura 2. Diseños en textiles incas (*izquierda*), kero incaico (*centro*) y cerámica tuza (*derecha*)

Fuente: elaboración propia

Esta fue la tradición a partir de la cual se desarrollaron las decoraciones en la zona de Pasto y que permaneció latente en los imaginarios de los artesanos a pesar de los embates de otras tradiciones y significaciones que transformaron no solamente los productos, sino también el papel mismo de la decoración como acto social.

El artesano: de la perspectiva europea a la americana

La interpretación de lo que en la colonia representaban los oficios manuales, como criterio clasificatorio de los sujetos sociales, se fundamentaba en ideas filosóficas que habían sido aceptadas por siglos y que habían derivado en la percepción generalizada de que el trabajo manual era algo propio de individuos de clase inferior. Esta idea se evidenció en el siglo XVIII en el *Diccionario de la lengua castellana* de 1732, en el que es posible encontrar una idea de la percepción que se tenía de la actividad artesanal y de los artesanos: "oficial mecánico que gana de comer con el trabajo de sus manos y con especialidad se entiende del que tiene tienda pública y se emplea en tratos mecánicos".[12]

Esta concepción del *artesano* y del *artesanado* como colectivo, así como su significación, se trasladaron a América durante la colonia y se mezclaron con la estructura de esta sociedad colonial, fuertemente racializada, en la que los sujetos, así como los objetos, eran clasificados según este criterio, ya que, en este proceso, rasgos físicos y sociales como la fisionomía, el color de la piel, los comportamientos, las actitudes

12. *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid: Real Academia Española, 1732).

y significativamente las elecciones estéticas fueron cargados de connotaciones raciales.[13]

Así, los talleres artesanales no se configuraron como simples réplicas de los europeos, sino que, basados en ese modelo, pronto se transformaron y continuaron las condiciones locales, en las que el componente racial determinó la división de los oficios. A comienzos de la época colonial, la zona donde se ubica Pasto tuvo gran importancia como punto de paso obligado entre el norte y el sur, lo que generaba un activo comercio en el que se podía encontrar gran variedad de mercancías y en el que tenían un papel principal otros artículos utilizados como moneda, que se denominaron en la época *chaquiras*, que se podían componer de diversos artículos, como conchas marinas y cuentas de madera decoradas en mopa-mopa, como lo señala Calero.[14] El proceso por el cual un segmento de los indígenas en un momento determinado escogió preferentemente las actividades artesanales a las agrícolas tuvo que ver con diversos aspectos, entre los que se encuentra la reducción del poder e influencia de la encomienda, pues en 1616 el oidor Luis de Quiñones determinó que ningún indígena debía viajar más de diez leguas para cumplir con la mita y que no se recibiría el pago en chaquiras; adicionalmente, la institución de los mindalas —que no estaban sujetos a ciertas labores—, de origen precolombino, fue permitida y adoptada por los españoles.[15] Todo esto hizo que el dinero se estableciera como el centro del intercambio económico. Los pocos maestros que había en la ciudad le comenzaron a enseñar sus oficios a la mano de obra indígena, que posteriormente, al instalarse independientemente, se constituyó en un estamento social racializado y definido por su oficio. Esto funcionó por la legitimación de las ya antiguas relaciones de superioridad/inferioridad entre dominantes y dominados.[16]

Las antiguas relaciones y significaciones se mezclaron con las coloniales, y los productos sufrieron el mismo proceso. Es importante recordar que existía, con anterioridad a la colonia, un mercado destinado a la élite que producía, comerciaba y consumía estos productos. Fray

13. Julio Vanegas Arias, *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2005), 14.
14. Luis Fernando Calero, *Pastos quillacingas y abades, 1535-1700* (Bogotá: Biblioteca del Banco Popular, 1991).
15. Salazar, "Mindalaés, mindalas y cachicaldos".
16. Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: Clacso, 2014), 2.

Pedro Simón, en 1604, mencionaba los productos del barniz y hablaba de un movimiento económico activo alrededor de estas producciones:

> Y haciendo esta resina de varios colores embetunan bordones, tabaqueritas, astas de pendones, varas de palios, y otras cosas de palo porque en barro ni otra cosa pega bien y hecho con buena traza y disposición de varios colores parece bien.[17]

Para comienzos de la colonia, los artesanos indígenas estaban enfocados en un nuevo mercado, compuesto por los primeros encomenderos de la época y los religiosos. Muchos de los objetos relacionados por fray Pedro Simón, como los palios y los pendones, son productos que corresponden más específicamente a las necesidades europeas y a su propia idea del lujo, la diferenciación y el significado. El fraile mencionaba la técnica y la forma como la resina era utilizada por los indígenas para otras funciones —como pegamento para unir piezas de madera y piedra—, e incluso él mismo la utilizó, en lugar de la cera, para sellar una carta. La autonomía que brindaba el oficio, frente a la dependencia que representaban la agricultura, la minería y otros trabajos disponibles, fue el principal atractivo que encontraron los indígenas de Pasto para constituirse en artesanos urbanos y continuar, como lo habían hecho en el pasado, al servicio de los gustos —y ahora las modas— predominantes en las nuevas élites coloniales, que fueron su principal clientela.

El contexto de Pasto y la apropiación popular de la cultura élite

Para el final de la colonia, se estaban desarrollando varias transformaciones en la estructura de la sociedad de Pasto, como la eliminación de las primitivas encomiendas; la promulgación de las reformas borbónicas de 1777, de las que se derivó la "Instrucción de gremios en general"; las crisis económicas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, y el acelerado mestizaje de la sociedad colonial. Todo esto incidió en la vida cotidiana, la identidad y la forma como los artesanos, su actividad y sus productos eran vistos por la sociedad. El padrón de 1797[18] nos muestra un descenso de la población indígena y un aumento de "libres de todos los colores"; un porcentaje significativo de esta inversión poblacional se explica de alguna forma por la manifestación de muchos indígenas de

17. Pedro Simón, *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme de las Indias Occidentales*, t. 4 (Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1825), 166.
18. Benhur Cerón Solarte y Marco Ramos, *Pasto: espacio, economía y cultura* (Pasto: Fondo Mixto de Nariño, 1997).

ser mestizos, dados los beneficios que aportaba esta condición, lo que se establecía como el principal incentivo para esta tendencia: "Y será excluido del pago todo aquel que justificare según derecho ser hijo legitimo de mestizo casado con india o de otra cualquier casta".[19]

La trascendencia que tuvo la representación simbólica al final del siglo XVII respondía al gusto particular de la Casa de Austria —reinante para entonces en España— por la utilización de la magnificencia simbólica en las ceremonias públicas; sin embargo, los fabricantes de toda esta parafernalia de la representación eran de condición social muy diferente a la de aquellos a los que sus productos iban dirigidos. Los indígenas que habían ingresado a los talleres coloniales unieron sus conocimientos previos al gusto de su nueva clientela de élite y pronto comenzaron a utilizar dicho recurso en pos de la prosperidad de sus negocios independientes. En el siglo XVIII se expidió una ley general sobre trajes y unas tres sobre artículos que se consideraran de lujo; la más importante fue la pragmática de 1723,[20] que contemplaba los aspectos concernientes al comercio de estos bienes e incorporaba simultáneamente las sanciones correspondientes para aquellos que utilizaran estos productos representativos del capital simbólico para sustraerse de su verdadera condición social. Así se incrementó y certificó aun más, ya desde lo normativo, el papel de los objetos decorativos y de uso personal como mediadores de la diferenciación. Los objetos del barniz de Pasto continuaron evidenciando una posición social determinada, como lo habían hecho antes, aunque con una perspectiva diferente. Así, se desató una lucha representacional por configurar lo real, lo sobrenatural y el "arte de la memoria" del Nuevo Mundo, según las respectivas reglas visuales del código hispano-colonial y lo que subyacía de los códigos representacionales americanos.[21]

En este contexto, los productos del barniz adquirieron un valor agregado como símbolos materiales de la diferenciación social; es evidente que esto lo comprendía muy bien fray Juan de Santa Gertrudis cuando, al encontrar algunos de estos artículos utilizados como símbolos del lujo local en lugares apartados y difíciles, como eran las tierras de Pasto, afirmaba:

> Vi tambien en casa del cura un aparador que tenia como vajilla de plata y entre ella tenia tambien mucha loza que me parecio china muy primorosa (...); hasta que lo tuve en las manos estuve

19. Fondo: Leyes y Decretos, Caja 9, 1801, Archivo Histórico Pasto.
20. África Martínez Medina, *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII* (Madrid: Horas y Horas, 1995), 36-37.
21. Lizárraga Ibáñez, "Las élites andinas coloniales...", 37-53.



Figura 3. Bandeja destinada a ceremonias religiosas decorada en mopa-mopa con flores, listas y cenefa geométrica; Museo Zambrano, Pasto

Fuente: elaboración propia

creyendo que era china. Mas al tomarlo con el poco peso, conoci que era madera embarnizada porque hasta cocos pilches y cucharas tenia del mismo modo.[22]

Comprendemos mejor la comparación que se hace en la crónica con la "loza de china" —como se denominaba a la porcelana— si apreciamos los productos que se produjeron en Pasto durante el periodo colonial por estos artesanos indígenas y mestizos, quienes se enmarcaban en la preferencia barroca por las formas naturalistas, los decorados y los colores que reflejaran el capital social de los poseedores. En la medida en que los artesanos del barniz tomaron distancia con los talleres y maestros tradicionales, se tomaron la libertad de hacer sus propias interpretaciones de este universo simbólico de la distinción y fueron poco a poco desarrollando un estilo particular, en el que evidenciaron un mestizaje interclasista que no es solamente étnico, sino que se desarrolla entre clases diferentes cuyo criterio de separación es racializado.[23] Así, el *habitus* indígena se mezcló con el de sus clientes, con resultados inusitados (figura 3).

22. Juan de Santa Gertrudis, *Maravillas de la naturaleza*, t. 1, cap. 6 (1756), 195.
23. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Ciudad de México: Grijalbo, 1990), 71.



Los artesanos construyeron una tradición nueva en la que su pasado eminentemente indígena no podía ser disimulado, pues este era el universo del cual derivaban sus habilidades artesanales, sus tradiciones representativas y su forma de entender el objeto. Es necesario reafirmar que las creaciones de estos artesanos tienen una naturaleza propia y que no son deformaciones de lo europeo ni de lo indígena; tienen un carácter propio: al ser *habitus*, son actos, pues, como lo afirma Dean, "la hibridez deliberadamente produce híbridos culturales; debe comprenderse como el fruto cultivado de la colonización y no despreciársela como un producto derivado, contaminado".[24]

De esta manera, no se trató simplemente de la deformación mediante una interpretación errada de los símbolos de la distinción; se trató, más bien, del nacimiento de un lenguaje propio en el interior del mundo artesano, no solamente en términos de lo estilístico, sino más significativamente en términos de lo simbólico, en cuanto representa un lenguaje en el que se genera un nuevo sentido para la distinción que no es exclusivamente el que los europeos imponían, ya que, como señala Kottak, el significado no es algo inherente o impuesto, sino localmente producido.[25] El sentido de la distinción estaba claro para los sujetos sociales que la poseían y se manifestaba en las elecciones que estos hacían. Así lo declara Lucas Fernández Piedrahita en su *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* (1624-1688), refiriéndose a los productos del barniz de Pasto:

> (...) de donde salieron después las primeras pinturas nombradas de Mocoa, que vienen de India en tabaqueros, cofrecillos y diferentes vasos de madera, bien estimadas en estas partes de Europa por el primor con que se labran ya en la villa de Pasto, donde se ha pasado el comercio de este genero tan apetecido de los hombres de buen gusto.[26]

24. Carolyn Dean, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999), 144.
25. Conrad P. Kottak, *Antropología cultural* (Madrid: McGraw Hill, 1997).
26. Lucas Fernández Piedrahita, *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*, t. 1, libro 9, cap. 3 (Santander de Quilichao: Carvajal, 1987), 91.

En este periodo, la mayor parte de las obras del barniz se trabajaban con laminilla de plata y oro, lo que se evidencia en su brillo duradero; también se emplearon corladuras, aunque esta técnica presenta un problema importante, dada su fragilidad, ya que los materiales que componen las corlas se degradan, envejecen y reaccionan en condiciones ambientales adversas, lo cual afecta su duración en el tiempo.[27] Estas técnicas empleadas en los talleres coloniales dotaban a los productos de un valor agregado reservado a las vitrinas y los estantes de las casas de la élite; desde allí representaron el prestigio de sus propietarios y delataron el origen mestizo de su fabricación. Estos objetos de naturaleza mestiza utilizaron materiales, técnicas y concepciones de la decoración que tienen diversos orígenes, lo que involucra al barniz de Pasto en el llamado *barroco andino*, que, como indica Pizarro, incluye "la utilización de las laminillas metálicas, conocidas como *pan de oro* o *pan de plata*, un aporte fundamental de la imaginería española, simulando el estilo llamado *achinado* por parecerse al brillo de la porcelana de la China".[28]

Tanto en las decoraciones que los artesanos aplicaban como en la definición de los productos a fabricar, fue posible apreciar la constante construcción de esta naturaleza compuesta de los objetos producidos en los talleres de Pasto por los artesanos indígenas. En estos interactúan las tradiciones europeas e indígenas, tanto en la significación como en las decoraciones, ya que los objetos materializan memoria e identidad y son mutación e innovación: operando, transformando y anunciando lo nuevo, lo diverso y lo sedimentario[29] (figura 4).

Paralelamente al desarrollo de estos productos, se expidió en 1777 la ordenanza "Instrucción de gremios en general para todos los artífices. Aprobada por el Excelentísimo Señor Virrey Flores", que significó un esfuerzo de la Corona para transformar el imaginario negativo con respecto a la práctica de los oficios artesanales; según Mayor Mora, la norma 41 de la instrucción enfatizaba esta intención: "Había que desterrar el error en empleados de las carreras de Armas y de Letras de despreciar a los artesanos teniéndolos como hombres de baja esfera".[30]

27. Carmen Clemente Martínez et al., "Estudio de las corladuras sobre oro y plata del retablo barroco de san Rufo de la catedral de Santa María de Tortosa", *Unicum*, n.º 14 (2015), https://www.raco.cat/index.php/UNICUM/article/download/305545/395369
28. Álvaro José Gomezjurado Garzón, *El barniz de Pasto: testimonio del mestizaje cultural en el suroccidente colombiano, 1542-1777* (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2014), http://bdigital.unal.edu.co/12826/1/98389537.2014.pdf
29. Eleonora Fiorani, *Il mondo degli oggeti* (Milán: Lupetti, 2001), 12.
30. Alberto Mayor Mora, *Cabezas duras y dedos inteligentes* (Bogotá: Colcultura, 1997), 29.





Figura 4. Barril en franjas horizontales barnizado en mopa-mopa y con estilo en relieve (*izquierda*) y recipiente en franjas horizontales barnizado en mopa-mopa y con estilo liso (*derecha*)

Fuente: elaboración propia

A pesar de estos esfuerzos, la ubicación estratégica de la ciudad como lugar de paso comercial desapareció con las reformas que autorizaban la circulación de mercancías por el cabo de Hornos, lo que le quitó a Pasto su preeminencia como lugar de paso. Esto representó para los artesanos la pérdida de su principal mercado, las provincias de Quito. Así, lo que en un comienzo pretendía ser una apertura comercial representó finalmente para la ciudad un encierro en un limitado mercado local.

Los artesanos en las transformaciones sociales de Pasto a mediados del siglo XIX

Debido a las profundas transformaciones y a los acontecimientos que tuvieron lugar a lo largo del siglo XIX, la pobreza era generalizada en Pasto a comienzos de este. Las actividades artesanales se habían visto afectadas por el contrabando que particularmente los ingleses introducían en toda la Nueva Granada, pero, con la entrada de las reformas borbónicas, esta crisis se profundizó. Humboldt señalaba la preferencia de las élites por la compra de artículos de lujo como una de las causas de la falta de actividad productiva que sufría la región, así como también el contrabando, que producía la crisis de los artesanos,[31] aunque un

31. Alexander von Humboldt, "Extractos de sus diarios en Colombia" (Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1982), http://biblioteca-

comercio de 10 000 a 15 000 pesos en vasijas de madera barnizadas fuera una proporción relevante del total del comercio local.[32]

La población de la provincia de Pasto se ha calculado para 1800 en 36 000 habitantes, y aunque la población fuera mayoritariamente mestiza para este siglo, el predominio económico, social y político continuó en manos de una élite que se consideraba a sí misma blanca y heredera de un pasado que le otorgaba un significativo capital simbólico.

A lo largo de las primeras décadas del siglo XIX, las guerras antiindependentistas, de las que el artesanado había participado activamente, fueron uno de los principales acontecimientos que profundizaron la crisis del oficio del barniz y de la actividad artesanal de la región, en general. Con posterioridad a la derrota de Pasto en estas guerras, varios hechos contribuyeron al decaimiento de la actividad artesanal y a la detención casi total de la producción en la ciudad. Fundamentalmente, lo que provocó la casi desaparición de la técnica del barniz en esta época fue la significativa reducción de la población, debido a que los artesanos y campesinos habían actuado como milicianos monarquistas. Por esto, una gran proporción de varones fueron fusilados o desterrados hacia Quito, entre ellos los mejores maestros y los trabajadores de los diferentes oficios.[33] Muchos conocimientos y técnicas se perdieron con la desaparición de los maestros, y la actividad productiva de la ciudad sufrió una detención casi total, lo que con el tiempo tendría consecuencias difíciles de reparar. Estas consecuencias se evidencian en las afirmaciones de John Potter Hamilton, jefe comisario británico ante el Gobierno de la nueva república, durante su viaje por el sur en 1824:

> Algunos de los cuencos o escudillas de madera manufacturados en Pasto son muy admirados por el primor con que se les decora con pájaros y flores de elegante dibujo sobre una espesa capa de barniz, aunque nunca pueden parangonarse con los de Timana. Por lo demás no es fácil conseguirlos ahora, pues casi todos los artífices pastusos han muerto en la guerra o han abandonado su tierra natal.[34]

nacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=138260

32. Gerardo León Guerrero, "Análisis socioeconómico de Pasto a finales del periodo colonial", en *Manual de historia de Pasto*, vol. 1 (Pasto: Academia Nariñense de Historia, XXX), 131.
33. Gerardo León Guerrero, "Incidencias de la guerra de Independencia en la economía regional", en *Manual de historia de Pasto*, vol. 5 (Pasto: Academia Nariñense de Historia, 2004), 209.
34. John Potter Hamilton, *Viajes por el interior de las provincias de Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 1993).

En Europa, ya desde 1780, la fábrica inglesa de cerámica Wedgwood había comenzado a producir vajillas elaboradas en torno con moldes. Allí, los ingleses desarrollaron procesos para imitar la porcelana a precios bajos y para elaborar los dibujos de forma seriada, no con la pintura a mano, gracias a que en 1752 la empresa Sadler & Green, de Liverpool, perfeccionó un método para decorar cerámica mediante calcomanías e impresiones. Estos desarrollos de la industria inglesa fueron imitados en cuanto a diseño y método de producción en toda Europa e invadieron, ya como productos de la industrialización, los mercados no solo europeos sino americanos. Por lo tanto, ya entrado el siglo XIX, los artesanos, que se habían enfocado anteriormente en el mercado de la distinción, se vieron enfrentados a una nueva forma de representar el estatus a través del mundo material visible. Para ellos resultaba difícil alcanzar una interpretación de dichos gustos, que les eran cada vez más ajenos; los productos que entraban a América de modo legal y por contrabando provenían, en esencia, de Inglaterra, pero también del resto de Europa, y era difícil para el artesanado comprender el sentido que estos representaban. Como muy bien lo señaló el observador e investigador Humboldt, la moda había cambiado y había dejado a los productos del barniz y a sus artesanos en el desconcierto. La brecha entre los artesanos y su mercado se había ensanchado y sería difícil la construcción de nuevos puentes.

Las antiguas formas que representaban la lealtad a la Corona y un apego al *habitus* representativo tradicional iban siendo rechazadas, y la nueva moda tuvo a los nuevos productos de la industrialización inglesa como centro. Esta tendencia llegó a todos los rincones, incluso a las ciudades apartadas, sorprendiendo a los viajeros y demostrando que una nueva forma de representar el estatus se iba instalando en la vida cotidiana. Así lo señalaba Hamilton, según Jaramillo, en 1827: "Cuando el coronel Hamilton visita en Popayán la residencia de don Joaquín Mosquera, observa que en el comedor el orden de la mesa sigue el orden inglés, y que la vajilla es inglesa".[35] Humboldt también nos habla de este proceso, ya que, con posterioridad a las guerras, el conocimiento de las técnicas se perdió y la calidad de los productos desaparecía:

> La desgracia de esta fabricación es la mala forma de las vasijas hechas con cuchillo y gusto indigenas; los feos dibujos. Con todo se reconoce la imitación de las formas inglesas, aunque muy poco (...). Se venden en Pasto cerca de 10 000 a 15 000 vasijas

35. Jaime Jaramillo Uribe, *Historia, sociedad y cultura* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2002), 106.

> barnizadas. El precio ha bajado a causa de la porcelana que los ingleses introducen y porque la moda ha cambiado.[36]

Para 1836-1837, la fábrica de loza fundada en Bogotá era próspera y contribuía a la invasión del mercado nacional con loza cerámica de diseños ingleses, anunciando magníficos descuentos para quienes hicieran pedidos de más de 100 pesos con destino a las provincias.[37] Así, el estilo decorativo tomó un sentido político en cuanto símbolo de la negación del pasado español y representó una bienvenida a los nuevos tiempos que la independencia traía. La perspectiva de que el capital que aportaba la tradición para constituir la distinción era el valor principal se mantuvo por largo tiempo en la región, que había resistido la entrada de la revolución independentista. La lucha se había transformado en una tensión entre la modernidad y la tradición, y su campo de batalla era el universo simbólico de la representación.

Los antiguos productos que habían evidenciado la distinción en el mundo del antiguo régimen colonial significaban ahora una época de la cual había que alejarse y se convertían en signos de la dominación pasada. En medio de estas transformaciones, los artesanos del barniz se ubicaron en Pasto entre una pertinaz defensa de los sistemas antiguos de significación y la necesidad de competir en el que había sido el mercado de la distinción, en el que anteriormente habían alcanzado importancia.

La forma como se representaba la distinción en esta nueva sociedad estuvo estrechamente ligada a la forma como se representó en el pasado, pero la cuestión del gusto y la transformación de la moda en los productos de la cultura material no es en ningún caso una frívola cuestión de vanidad, así como la vanidad no es un asunto desligado de las transformaciones sociales, sino, más bien, un reflejo de estas, y como producto de ellas evidencia la forma como toman por asalto a los individuos. Los objetos y los criterios con los que el mercado los elige juegan un papel importante para mantener y fortalecer el poder y los privilegios del grupo dominante.[38]

36. Von Humboldt, "Extractos de sus diarios en Colombia".
37. "La economía en el siglo XIX", acceso el 1.º de agosto de 2018, https://bitacorasdebogota.blogspot.com/2006/12/la-economa-en-el-siglo-xix.html
38. Cecilia E. Moreyra, "Vida cotidiana y entorno material. El mobiliario doméstico en la ciudad de Córdoba a finales del siglo XVIII", *Historia Crítica*, n.º 38 (2009): 124.

Los productos del barniz y la búsqueda ilustrada de la nueva distinción

Para mediados del siglo XIX, el artesanado había conseguido estabilizar un poco la situación de sus actividades productivas, a pesar de las posteriores guerras, y la actividad artesanal tuvo continuidad en Pasto y en las regiones aledañas. Estas industrias eran en realidad pequeños talleres desarrollados de forma familiar con materias primas primordialmente locales. Esto se evidenció en 1849 durante la visita de la expedición corográfica, cuyo principal objetivo era precisamente registrar todas las actividades productivas, los recursos y los productos de la nueva república. En este intento clasificatorio se inscribe la lámina n.º 49 de la Comisión Corográfica de 1849, llamada *Barnizadores de Pasto*, de Manuel María Paz.[39] En ella se representó la configuración familiar del taller con el artesano, su mujer, su hijo, la actividad y sus productos. En la ilustración, Paz hace referencia a las cualidades que las capas de la sociedad con ideas influenciadas por la ilustración, como el liberal Manuel Ancízar en 1835, esperaban de los artesanos: "laboriosidad, familias trabajadoras, fecundas, decentes, patriotas y que fuesen ámbitos de instrucción moral, honestidad, serenidad, patriotismo y una actitud progresista". Como señala Vanegas Arias, se trataba del surgimiento esperanzado de una especie de "capitalismo católico". En este mismo marco se configuró el mestizaje, no tanto como una realidad étnica, sino más bien como una fantasía unificadora de la nueva nación civilizada.[40] El artesanado que se acoge, entonces, al mestizaje va en camino a la "civilización", y el que no, vive en la barbarie.

> Solamente aquellos amerindios que hicieran parte de la historia eran valorados positivamente en la construcción de lo nacional. A los indígenas contemporáneos no se les reconocía como herederos de dicho pasado. La historia situaba a los indígenas decimonónicos en un tiempo anterior al de las incipientes civilizaciones prehispánicas, como descendientes degenerados de los antiguos por acción de la conquista y las políticas coloniales.[41]

Tanto los artesanos como sus productos aparecen en las ilustraciones de la expedición corográfica y en las que realizó Sirouy sobre los croquis de Édouard André. Esto nos permite creer en la fidelidad de

39. Manuel M. Paz, "Barnizadores de Pasto" (1853), acceso el 1.º de noviembre de 2018, http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/3018/0
40. Vanegas Arias, *Nación y diferencia*..., 17.
41. Ibíd., 10.

la representación tanto de Sirouy como de Paz con respecto a los productos y las formas decorativas usadas en ellos. Es probable que Sirouy los dibujara copiando muestras traídas por la expedición de André, y con seguridad, para Manuel M. Paz, como nariñense, eran bien conocidos. Contrastando las ilustraciones de Paz y Sirouy encontramos elementos coincidentes que nos dan pie para dar cierta credibilidad a las imágenes en cuanto a los objetos representados y a la permanencia de las decoraciones en franjas separadas con listas y combinadas con decoraciones naturalistas.

Esta forma de decoración sobre calabazas, proveniente de la tradición precolombina, permaneció vigente hasta bien entrado el siglo XIX. Sin embargo, al arribar la perspectiva moderna de la civilización y su convicción sobre la necesidad de borrar el pasado, estas calabazas se convirtieron en signo de aquellos tiempos coloniales y salvajes que era necesario superar, lo que fue aparentemente difícil si observamos que en la ilustración de Sirouy[42] continuaban apareciendo diseños sobre los antiguos keros incaicos decorados en barniz, en compañía de jarrones de formas europeas (figura 5).

La falta de conocimiento de los gustos de esta nueva sociedad por parte de los artesanos, las limitaciones técnicas, la competencia inclemente y la resistencia de los grupos artesanales a perder su espacio social colonial fueron algunos de los elementos que determinaron la imposibilidad del artesanado para convertirse en el obrero soñado por el proyecto liberal, aunque no la causa definitiva.

Una de las principales estrategias para mejorar la comercialización de los productos del barniz consistió en el blanqueamiento social de estos y de sus productores: convertir los objetos ya no solamente en símbolos de la distinción, sino más bien en símbolos de la civilización moderna, ya que, como señala Otero Cleves, el consumo de bienes europeos les permite a las élites, en el contexto colombiano, consolidarse como una clase dominante y capaz no solo de asegurar su posición social, sino de construir una nación "moderna", de conformidad con los modelos propuestos por Europa.[43]

42. Édouard Charton, *Le tour du monde. Nouveau journal des voyages* (París: Hachette, 1879), 325, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k344119
43. Ana M. Otero Cleves, "'Jeneros de gusto y sobretodos ingleses': el impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana del siglo XIX", *Historia Crítica*, n.º 38 (2009): 21.



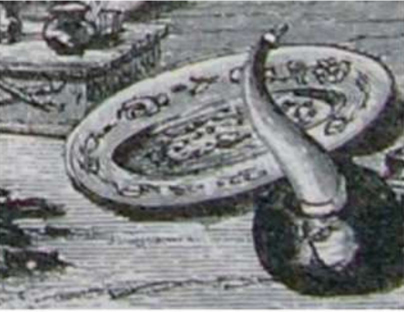




Figura 5. Fragmento de la lámina n.º 79 de la Comisión Corográfica de 1849, dibujada por Manuel María Paz (*izquierda*), y fragmento de *Fabrication des objets en vernis de Pasto*, dibujado por Sirouy en 1874 y publicado en *Le tour du monde* (*derecha*)

Fuente: elaboración propia

Las consiguientes guerras entre liberales y conservadores de finales del siglo XIX volvieron a devastar tanto al artesanado del barniz de Pasto, que no acababa de reponerse de las guerras de Independencia, como a sus técnicas y formas representativas, hasta llevarlos casi a su extinción total. De esta manera, poder competir con las manufacturas imitadoras de la porcelana, las lacas de China y los productos de fundición industrial provenientes de Inglaterra era prácticamente una utopía. Los artesanos se esforzaron por lograr marcadas semejanzas con aquellos productos que se creían hijos de la civilización industrial y que reflejaban el progreso y el pensamiento modernos de sus poseedores, pero, frente a ellos, el barniz no encontraba un camino claro y sus artesanos eran totalmente ajenos al entendimiento que la élite tenía del valor de los objetos como signos de una clase social con pretensiones de modernidad.

A pesar de la resistencia de los artesanos tradicionales, si anteriormente había sido necesario el blanqueamiento de los barnizadores

mismos, ahora se hacía necesaria la elevación cultural de los objetos. Las cenefas geométricas y las decoraciones que tuvieran cualquier elemento que insinuara un origen indígena debían ser eliminadas, en pos de las formas consideradas como símbolos del progreso, es decir, de las formas europeas que se presentaran como evidencias de la modernización y la civilización de las industrias y de la sociedad local.

> Todo lo que existe en la práctica de esta industria verdaderamente original, con ser mucho, es apenas una insinuación de lo que será en el porvenir, cuando sea verdaderamente estudiada para darle organización que ha menester como un ramo industrial llamado a hacer una revolución en muchos artefactos; los charoles [o los] esmaltes de los objetos de metal no son ni más durables ni más hermosos que los que pueden darse con nuestro barniz; solo falta auxiliar los procedimientos manuales con algunas máquinas, especialmente en las operaciones preliminares.[44]

Esta tendencia se ve en la exposición de 1919, donde se dio gran importancia a los objetos que se consideraba que habían alcanzado valor gracias al refinamiento de sus formas, lo cual en realidad significaba su europeización, y se premiaron aquellos que se enfocaran en esta tendencia. De esta manera, las élites encontraron una forma de orientar al artesanado del barniz en lo que era la modernidad y señalaron el camino de la imitación de lo europeo como la vía a seguir.

> El Consejo Municipal de esta ciudad, preocupado por la decadencia en que se encontraba la industria de objetos barnizados, ya considerándola desde el punto de vista comercial, ya también porque no salía de su estado rutinario en cuanto a la forma del decorado, tuvo la feliz idea de promover un concurso para premiar con sumas de dinero los mejores trabajos que se presentaran en este importante ramo (…); lo que más llama la atención es que este arte ha roto ya el molde viejo y estrecho en que se desarrollaba, pues durante siglos ha mantenido su idiosincrasia artística, concretándose al decorado de utensilios de forma y gusto anticuado, que pudieron tener su valor comercial en el siglo XVI, pero que después el progreso y refinamiento actual en las artes los sustituyó por los elegantes artefactos europeos.[45]

44. Emilio Ferrero, Academia Nariñense de Historia y Secretaría Municipal de Educación y Cultura, *Nariño: valores humanos e identidad para el nuevo siglo* (Pasto: Alcaldía Municipal de Pasto, 2001), 41.
45. Ibíd., 42.

La utilización de formas y decoraciones que imitaban los productos de la industria extranjera, las lacas de China y la porcelana inglesa pretendía superar el pasado y era, por lo tanto, una expresión de civilización. Para los artesanos, fueron estrategias comerciales, y para los liberales fueron verdaderos intentos de convertir los productos a la civilización, y los artesanos de la nación, en obreros industriales en pro del progreso, ya que la identidad de la élite ilustrada y su idea de civilización estaban estrechamente ligadas a Europa. Los criollos siempre se habían visto a sí mismos como "europeos de ultramar".[46] Las costumbres, la decoración y los usos cotidianos evidenciaron parte de esta obsesión, mientras el artesano trató de representar esta búsqueda en el objeto del barniz. Así, se produjo un giro entre lo que el mercado demandaba y lo que el artesano producía, lo que provocó que durante las primeras décadas del siglo XX la crisis de los artesanos del barniz se profundizara a un nivel en el que, en los años treinta, solamente se fabricaban decoraciones a blanco y negro: "Lamentablemente, este arte se va extinguiendo poco a poco; todo lo que se puede hallar ahora consiste en pequeños objetos semejantes a los baratos artículos japoneses cuyos insignificantes y llamativos modelos son una verdadera ofensa al buen gusto".[47]

En un proceso similar a una hibernación, los artesanos se refugiaron en sus talleres bajo un caparazón compuesto de tradición y resistencia, subsistiendo a la ventisca de la modernidad. Fue necesario que transcurriera un tiempo lo suficientemente largo como para que los productos que explotaran la potencialidad comercial de la identidad indígena tuvieran éxito, ya que, pasado este tiempo, no resultaban comprometedores con la distinción de las élites y sus intereses, sino que más bien podrían contribuir a ellos; por esta razón, solamente hasta 1944 los diseños imitadores de estilos antiguos comenzaron a perder su vigencia.

En los años 40, la empresa de propietarios alemanes Waldaka indujo a los artesanos a producir diseños que tuvieran relación con el pasado indígena. Los artesanos fundamentaron sus diseños en las piezas de cerámica precolombina y aparecieron los diseños denominados *momias*, que eran en realidad imitaciones de la estatuaria precolombina de San Agustín.[48]

46. Vanegas Arias, *Nación y diferencia*..., 43.
47. Ferrero, Academia Nariñense de Historia y Secretaría Municipal de Educación y Cultura, *Nariño, valores humanos*..., 43.
48. Joseph Stuckart, *Barniz de Pasto: The Impact of Tourism on a Traditional Craft* (Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1971).

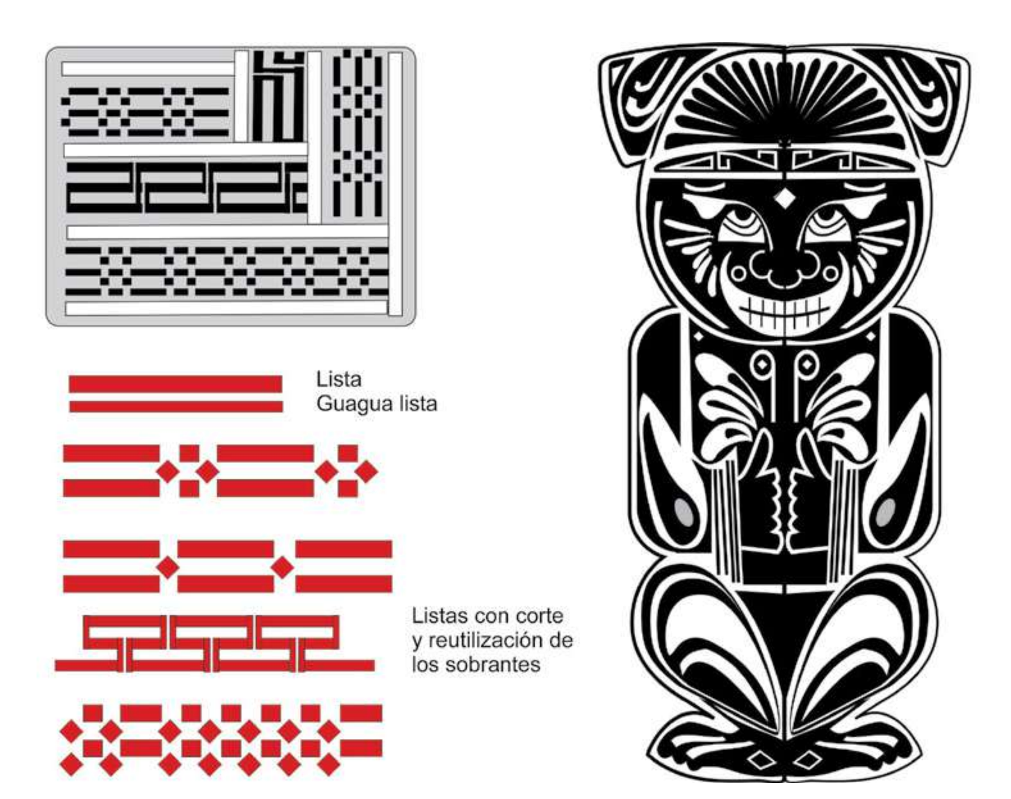


Figura. 6. Diseños con cenefas geométricas decoradas en listas (*arriba*), *chantani* (*abajo*) y diseño tipo momia (*derecha*)

Fuente: elaboración propia

Con posterioridad a este primer esfuerzo por recuperar las formas representativas andinas, vinieron a la luz las formas de composición que muestran la tradicional tendencia a las franjas y listas, así como el método de construcción de bandas que denominaremos *chantani*, el cual expresa formas de pensar y construir la imagen que el artesanado de Pasto continúa implementando hoy (figura 6).

> Estamos ante una imagen en la que el artesano que taraceaba y pintaba las flores en la base del kero elaboraba simultáneamente una guirnalda (componer por orden cosas varias en una). (...) *chantani* también era [crear de nada y dar forma de nada y de cosa sin ser].[49]

García Canclini señala la importancia que tiene la interacción entre la tradición y la modernidad en la constitución de las identidades latinoamericanas, además de que el *mestizaje interclasista*[50] es un aspecto fundamental en la construcción del mundo material cultural de las sociedades americanas. Este es, sin embargo, un fenómeno que tiene

49. Mulvany, "Motivos de flores...".
50. García Canclini, *Culturas híbridas*..., 71.

profundas raíces en la forma como las transformaciones sociales se entretejen con el contexto, en cuyo interior se construyen los significados, ya que, como señalaba Anderson, las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad sino por la forma en que son imaginadas.[51]

La definición de la *artesanía* como concepto opuesto a la *industria* finalmente les permitió a los artesanos subsistir gracias a su rol como un *otro* de la modernidad. En el siglo XX, la reconstrucción de la identidad indígena se constituyó en una estrategia comercial que derivó en la trasformación misma del sujeto conceptual y en el sentido de lo que implica la *artesanía* como una actividad radicalmente diferenciada de la industria: un *otro* de la modernidad; solamente allí puede encontrar el espacio de validación social que buscaba. Allí, los artesanos encontraron un nicho en el cual perpetuar, de alguna manera, sus sistemas de vida, y representan para su mercado un capital de orden cultural al ocupar el papel del *otro* de la industria, lo cual finalmente valida la posición hegemónica de la modernidad.

Referencias

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Artesanías de Colombia. "Cuaderno de Diseño, Mopa Mopa Pasto. Investigación, propuesta y aplicación". Artesanías de Colombia y Oficina de Planeación e Información-Gestión del conocimiento. Acceso el 10 de noviembre de. http://artesaniasdecolombia.com.co/Documentos/Contenido/29789_mopa_mopa,_pasto.pdf

Bitácoras de Bogotá. "La economía en el siglo XIX". Acceso el 1.º de agosto de 2018. https://bitacorasdebogota.blogspot.com/2006/12/la-economa-en-el-siglo-xix.html

Calero, Luis Fernando. *Pastos quillacingas y abades, 1535-1700*. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular, 1991.

Cerón Solarte, Benhur y Marco Ramos. *Pasto: espacio, economía y cultura*. Pasto: Fondo Mixto de Nariño, 1997.

Charton, Édouard. *Le tour du monde. Nouveau journal des voyages*. París: Hachette, 1879. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k344119

51. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991).

Chirán Caipe, Rosa Alba y Marleny Burbano Hernández. "La dualidad andina del pueblo Pasto, principio filosófico ancestral inmerso en el tejido en guanga y la espiritualidad". *Plumilla Educativa* 11, n.º 1 (2013): 136-56.

Clemente Martínez, Carmen, Nati Salvadó Cabré, Salvador Butí Papiol y Trinitat Pradell Cara. "Estudio de las corladuras sobre oro y plata del retablo barroco de san Rufo de la catedral de Santa María de Tortosa". *Unicum*, n.º 14 (2015). https://www.raco.cat/index.php/UNICUM/article/download/305545/395369

Cortés Forero, Carolina. "La lógica de la representación en lo artesanal. Un asunto de identidad". *Revista Estudios Latinoamericanos*, n.º 6-7 (2000): 42-62.

De Santa Gertrudis, Juan. *Maravillas de la naturaleza*. T. 1, cap. 6 (1756).

De Velasco, Juan. *Historia del reino de Quito en la América Meridional*. Quito: Imprenta de Gobierno, 1841.

Dean, Carolyn. *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.

Fernández Piedrahita, Lucas. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. T. 1, libro 9, cap. 3. Santander de Quilichao: Carvajal, 1987.

Ferrero, Emilio, Academia Nariñense de Historia y Secretaría Municipal de Educación y Cultura. *Nariño: valores humanos e identidad para el nuevo siglo*. Pasto: Alcaldía Municipal de Pasto, 2001.

Fiadone, Alejandro. *El diseño indígena argentino*. Buenos Aires: Biblioteca de La Mirada, 2014.

Fiorani, Eleonora. *Il mondo degli oggeti*. Milán: Lupetti, 2001.

Flores Ochoa, Jorge A., Elizabeth Arce Kuon y Roberto Samanez Argumedo. *Queros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1998.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

Gomezjurado Garzón, Álvaro José. *El barniz de Pasto: testimonio del mestizaje cultural en el suroccidente colombiano, 1542-1777.*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia, 2014. http://bdigital.unal.edu.co/12826/1/98389537.2014.pdf

Hamilton, John Potter. *Viajes por el interior de las provincias de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Nacional de Colombia, 1993.

Jaramillo Uribe, Jaime. *Historia, sociedad y cultura*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2002.

Kottak, Conrad P. *Antropología cultural*. Madrid: McGraw Hill, 1997.

León Guerrero, Gerardo. "Análisis socioeconómico de Pasto a finales del periodo colonial". En *Manual de historia de Pasto*. Vol. 1, XX-XX. Pasto: Academia Nariñense de Historia, XXX.

_______. "Incidencias de la guerra de Independencia en la economía regional". En *Manual de historia de Pasto*. Vol. 5, 209-17. Pasto: Academia Nariñense de Historia, 2004.

Lizárraga Ibáñez, Manuel A. "Las élites andinas coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los 'queros' de la transición (vasos de madera del siglo XVI)". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 14, n.º 1 (2009): 37-53.

Martínez García, José Saturnino. "El habitus. Una revisión analítica". *Revista Internacional de Sociología* 75, n.º 3 (2017): 1-14.

Martínez Medina, África. *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*. Madrid: Horas y Horas, 1995.

Mayor Mora, Alberto. *Cabezas duras y dedos inteligentes*. Bogotá: Colcultura, 1997.

Moreyra, Cecilia E. "Vida cotidiana y entorno material. El mobiliario doméstico en la ciudad de Córdoba a finales del siglo XVIII". *Historia Crítica*, n.º 38 (2009): 122-44.

Mulvany, Eleonora. "Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado". *Chungará* 36, n.º 2 (2004): 407-19. doi: 10.4067/S0717-73562004000200013

Otero Cleves, Ana M. "'Jeneros de gusto y sobretodos ingleses': el impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana del siglo XIX". *Historia Crítica*, n.º 38 (2009): 20-45.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. "Identidad y mestizaje en el barroco andino. La iconografía". Universidad de Extremadura. Acceso el 10 de diciembre de 2010. http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7511.pdf

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf

Salazar, Ernesto. "Mindalaés, mindalas y cachicaldos". *Apachita*, n.º 17 (2010): s. p. https://revistas.arqueo-ecuatoriana.ec/es/apachita/apachita-17/188-mindalaes-mindalas-y-cachicaldos.

Simón, Pedro. *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme de las Indias Occidentales*. T. 4. Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1825.

Stuckart, Joseph. *Barniz de Pasto: The Impact of Tourism on a Traditional Craft.* Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1971.

Vanegas Arias, Julio. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2005.

Von Humboldt, Alexander. "Extractos de sus diarios en Colombia". Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1982. http://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=138260

La chumbi: elemento de identidad y continuidad en el diseño textil andino

Rosana Corral Maldonado
Grupo de investigación Educación, Arte y Sociedad,
Universidad Nacional de Educación, Ecuador

Resumen
Existe la necesidad de replantear los procesos creativos desde el conocimiento andino, buscando la riqueza del ser y del saber ancestral, alejándose del predominio actual del enfoque occidental del pensamiento, explorando en los fundamentos expresivos-creativos producto de complejas abstracciones de los componentes del diseño andino y observando estos lenguajes de formas y significados mediante el diseño conceptual, intelectual y expresivo del textil andino.
Palabras clave: cosmovisión, textiles andinos, diseño, patrimonio, pueblos indígenas

Abstract
There is a need to rethink the creative processes from the Andean knowledge, seeking the richness of being and ancestral knowledge, moving away from the current predominance of the Western approach of thought, exploring the expressive-creative foundations product of complex abstractions of the components of Andean design , observing these languages of forms and meanings through the conceptual, intellectual and expressive design of the Andean textile.
Keywords: worldview, Andean textiles, design, heritage, indigenous peoples.

Influencia de las formas y los saberes andinos: hacia un nuevo diseño

Respecto al aporte de las pocas pero valiosas reflexiones sobre la mirada del diseño del sur, se puede ver que en algunos sectores de esta área, sobre todo en el de los académicos, se ha iniciado una tendencia —tal

Este capítulo se adscribe a la tesis doctoral *Influencia y proyección de la cosmovisión andina en los fundamentos teóricos y metodológicos del diseño textil*, presentada para la obtención del título doctoral en Sociedades Históricas, Territorio y Patrimonio, del Departamento de Historia e Historia del Arte de la Universidad Rovira i Virgili, institución a la cual me gustaría expresar mi agradecimiento.

vez aún no muy generalizada— por recuperar las formas y las gráficas de las culturas ancestrales de América, con el afán que para los hispanoamericanos ha sido y es la necesidad de sentirnos propios y de recuperar el alma originaria de nuestra tierra, que, en su momento, por las diferentes circunstancias históricas, quedó tamizada, encerrada, en nuestro subconsciente colectivo. Afortunadamente, este espíritu y esta consciencia están comenzando a resurgir.

En mi recorrido profesional como diseñadora, siempre me han sorprendido las expresiones iconográficas reflejadas en, por ejemplo, un plato cerámico de la cultura carchi, un sello cilíndrico jama-coaque o los grandes labrados de la ciudad de Chan Chan; me emocionan el delicado textil ceremonial de una princesa chimú y los actuales objetos artesanales creados por grupos étnicos herederos de saberes ancestrales celosamente transmitidos y que hoy nos dan la posibilidad de tener a nuestro alcance piezas de la diversa cultura material de los pueblos andinos.

Me pregunto qué inspiró a estos grandes artistas-artesanos para que, en comparación con los grandes avances que tenemos hoy en día, lograran tal perfección expresiva en sus piezas, a veces ricas en abstracción y otras veces muy figurativas, armónicas en su composición e integradas con las formas, los elementos, los colores y los materiales que las conforman. Estas piezas no son solo tesoros de una cultura concreta, también son un patrimonio universal y una fuente inagotable de elementos estéticos, visuales y sensoriales que contribuyen a la cimentación de la personalidad cultural andina.

Así pues, el abanico de posibilidades de estudio sobre el diseño andino precolombino presenta varias entradas para analizar sus formas y a la vez aproximarse al entendimiento de sus reglas de producción, desde su esencia, a partir de otros aspectos de la vida de los pueblos, como su cosmovisión.

Partiendo de esta visión humanística-andina-cosmogónica-sensorial, y no tanto de categorías pragmáticas-racionales-occidentales, buscamos los nexos que conectan al diseño ancestral para hacer una interpretación contemporánea empleando como herramienta, como hemos visto, sus componentes morfológicos y compositivos. Para ello, nos adentramos en la riqueza que presentan los textiles andinos y en su vasta y variada producción de todo tipo de prendas.

Estas prendas son el lienzo para conocer el lenguaje y los significados que los andinos, como actores de su propia cultura, usaron como medio para expresar su cosmovisión; de estas prendas, es en las fajas (*chumbi*, en quichua) donde se explaya de mejor manera cada elemento sígnico, debido a su forma, tamaño, función y, sobre todo, valor cultural singular (valor suntuario).

Iconografía de los textiles andinos

El tejido es un conocimiento con varios siglos de tradición en los Andes: desde la plantación del algodón y la crianza de camélidos sudamericanos hasta llegar a sociedades con extraordinarios saberes y conocimientos en técnicas, materiales y diseños; la variedad de culturas características por sus textiles se encuentra en la región centro-sur de la sierra ecuatoriana, con los pueblos puruhá y cañari; en Perú, con las culturas huari, nazca y paracas,[1] y en Bolivia, con la tiahuanaco, la carangas, la charcas y los tejidos de Tarabuco, hasta llegar finalmente a la civilización inca, que además de llegar a un alto nivel de perfección en sus prendas, les impregnaba contenidos simbólicos de su cosmogonía.

Manteniendo los procesos simbólicos de la cosmovisión andina, pero reapropiándolos a su contexto cultural y a la influencia de la cultura española, estos pueblos plasman en el tejido emociones de veneraciones a sus deidades, hechos sociales y su gratitud al entorno natural; estos conocimientos, heredados por los pobladores andinos, llegan a nuestros tiempos por medio de un arte milenario de valioso patrimonio cultural, vivo y reconocido a nivel mundial.

Los textiles andinos, en su amplio espectro, abarcan las culturas preincas e incas, que luego, con el paso del tiempo, sufren variaciones e intervenciones con elementos virreinales, republicanos y contemporáneos. Debido a su composición de filamentos de origen orgánico de pronta degradación, los textiles son las piezas arqueológicas más complicadas de consolidar, fechar y conservar, por lo que su clasificación ha sido una tarea muy minuciosa y compleja para arqueólogos e investigadores de la rama textil. Sin embargo, la investigadora boliviana Teresa Gisbert propone una clasificación desde la iconografía textil que comprende cinco grupos temáticos:

1. Civilización preinca que se desarrolló en la costa sur del Perú durante el periodo Formativo Superior (del 700 a.C. al 100 d.C.).

Elementos preincas

Con base en los testimonios de los cronistas y el análisis de las pocas piezas arqueológicas de este periodo, se puede establecer que estos textiles representaban a sus dioses, algunos de los cuales, "al parecer, (...) eran seres míticos zoomorfos",[2] seres mitológicos en forma de mamíferos alados que podemos apreciar, por ejemplo, en muchas prendas y textiles de la cultura paracas; tal es el caso de la capa de tela llana elaborada en fino algodón que muestra figuras zooantropomorfas o el detalle de una manta que muestra diseños bordados de felinos bicéfalos que portan una cabeza en la boca (figura 1).

Elementos incaicos

Antes de la llegada europea a Quito y a Cusco se utilizaban textiles pintados con representaciones simbólicas de contenido histórico. Un diseño ajedrezado en Collcapata representaba los territorios conquistados por Huayna Cápac y que fueron destinados a cultivos extensivos de maíz.[3] Vemos, por consiguiente, que los elementos incaicos incorporaban conceptos históricos y administrativos, no únicamente estéticos.

De este periodo expansivo de la cultura andina se han conservado prendas como la camisa uncu encontrada en el valle de Lurín, donde se hallan patrones característicos de la producción textil incaica, y especialmente elementos simbólicos que hacen referencia al Tahuantinsuyo. Una de las características más relevantes de los tejidos es su importancia para la cosmovisión del *ayni*, concepto que representa el equilibrio y la reciprocidad, que estructuran la cultura andina y que el incario llevó a su máxima expresión durante esta época de esplendor.[4]

Pero lo que más se distingue de los textiles incas son los tocapus: "figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadros que pueden estar aisladas o alineadas en fajas de sucesión horizontal o vertical".[5] Según las narraciones de los historiadores, estas figuras simbólicas en los textiles permitían distinguir el linaje de quien los vestía. En este contexto social, Eeckhout y Danis[6] exponen que la materia empleada (algodón, alpaca,

2. Teresa Gisbert, *Arte textil y mundo andino* (La Paz: Plural Editores, 2010), 10.
3 Margarita Gentile, *Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica* (La Plata: Editorial del Cardo, 2010), 8.
4. María Jesús Jiménez Díaz, "Una 'reliquia' inca de los inicios de la Colonia: el 'uncu' del Museo de América de Madrid", *Anales del Museo de América*, n.º 10 (2002): 11.
5. John Murra, *Los tejidos en formaciones económicas en el Estado Inca* (Ciudad de México: Siglo XX, 1978).
6. Peter Eeckhout y Nathalie Danis, "Los tocapus reales en Guamán Poma: ¿una heráldica incaica?", *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 8 (2004): 305.



Figura 1. Panel con figuras de la cultura chancay

Fuente: colección virtual del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET), c. siglo XII al XIV, cultura chancay

plumas, conchas, etc.) y las técnicas aplicadas para su elaboración indican que estos no estuvieron al alcance de toda la población, sino que fueron lucidos por ciertos estratos sociales más favorecidos.

Por tanto, estas representaciones no tenían un objetivo decorativo o una funcionalidad simple, sino que representaban un conjunto simbólico que agrupaba instrumentos y estrategias al servicio de una élite indígena que formalizaba e instituía una posición social de alto rango. En consecuencia, para cualquier noble de la época incaica o muy al principio de la era colonial, la conservación y lucimiento de los tocapus era un elemento legitimador de su estatus y su gran importancia social.[7]

> Salieron vestidos de unas mantas largas y unas a manera de camisa sin collar ni mangas, de lana riquísima, con muchas pinturas de diferentes maneras que ellos llaman Tocapu, que en nuestra lengua quiere decir vestidos de reyes.[8]

7. Mariusz Ziółkowski, "Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) figurativos", *Estudios Latinoamericanos*, n.º 29 (2009): 307.
8. Pedro Cieza de León, *El señorío de los incas. 1518-1584*, t. 6, Colección Crónicas de América (Lima: Dastin, 2000).

El inca portaba una túnica corta llamada *uncu*, y la coya (princesa y esposa principal del inca), un paño envolvente denominado *acso*; ambas prendas reales estaban decoradas con tocapus tejidos en lanas policromadas y con diferentes motivos, que son una rica fuente del acervo iconográfico de muchos de los elementos de representación del diseño andino.

Los tocapus no solo contienen un sentido simbólico cargado de connotaciones sagradas o ceremoniosas, sino que también encierran un lenguaje particular misterioso que aun hoy es difícil de descifrar, lo que Garcés llama *problema escrituario.*[9] Según Salcedo Salcedo,[10] se deben aplicar ciertas claves para su comprensión: cada *quillca*[11] forma una frase completa; se combinan las variables en ideograma fonético y colores, como código de lectura, y el ideograma y los fonogramas también construyen frases secundarias.

Uno de los más importantes atuendos del inca es el que se presenta en la figura 2, el gran *kapac unku*, o *túnica imperial*, hecho con algodón y lana, con la técnica de tapiz cubierto, desde la parte frontal hasta la posterior, y compuesto por 156 tocapus que Guamán Poma de Ayala[12] atribuye en sus crónicas a la representación del Huiracocha Inca.[13] Estos tocapus no se relacionan necesariamente entre sí, lo que establece una variedad de vínculos que hasta hoy no se han podido descifrar.

Igualmente, vemos en la figura 3 un fragmento de un fresco colonial ubicado en el beaterio de la iglesia de Copacabana y pintado seguramente por un indio de la escuela cusqueña a finales del siglo XVII; en el detalle resaltan la forma y la iconografía tocapu en el acso imperial de una ñusta o princesa del Perú.

9. Fernando Garcés, "Solo con la cabeza no se puede recordar", en *Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chuquisaca)* (Cochabamba: Iniam-UMSS, 2015), 65.
10. Jaime Salcedo Salcedo, *Los jeroglíficos incas: introducción a un método para descifrar Tocapus-quillca: estudio del Quero 7511 conservado en el Museo de América de Madrid* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007), 34-35.
11. Cada una de las figuras pintadas en recuadros en los tocapus.
12. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980), 83.
13. Hatun Tópac (1390?-1438) —después llamado Huiracocha Inca (en quechua, Wiraqucha Inka: el inca de Huiracocha)— fue el octavo gobernante del curacazgo del Cusco. Tomó este nombre porque aseguró haber tenido un sueño divino con el dios Viracocha.

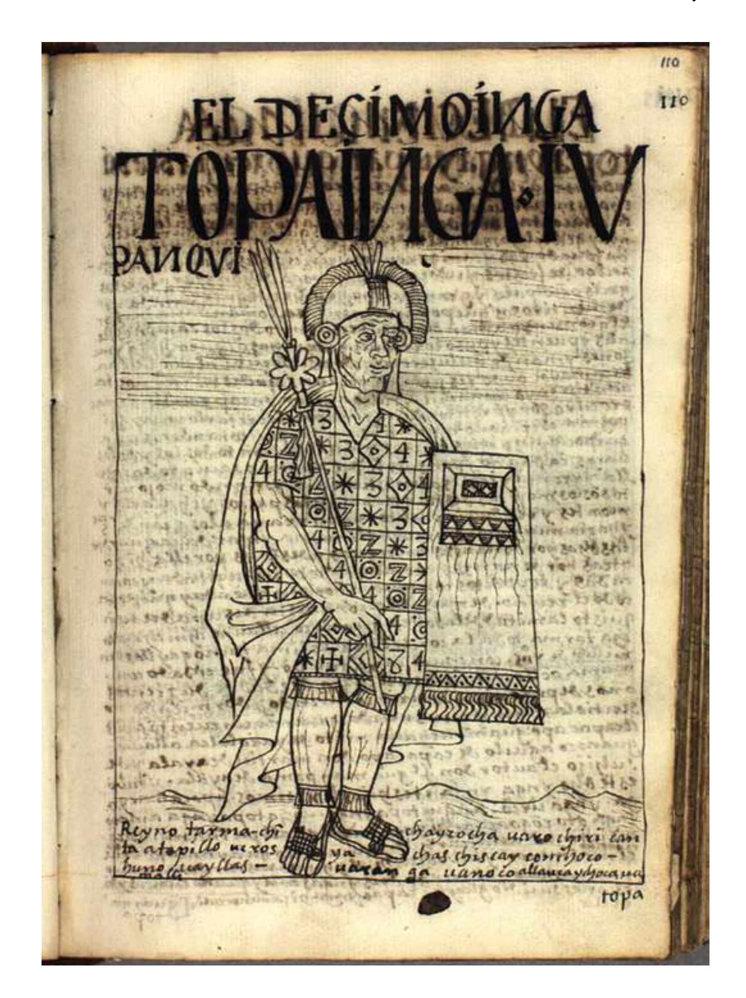


Figura 2. Kapac unku, o túnica imperial, usado por el décimo inca, Topac Inca Yupanqui, representado en un dibujo realizado por el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala en su manuscrito *Nueva corónica y buen gobierno*

Fuente: sitio web de la Biblioteca Real de Copenhague, dibujo 36, GKS 2232 4º. Guamán Poma, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615)

Resulta interesante observar que años antes de que los turcos se tomaran Constantinopla, en la Europa de la alta Edad Media, se desarrollaba el *arte bizantino*, en el que, entre muchas de sus grandes expresiones artísticas, estaban precisamente las túnicas imperiales usadas por el emperador Justiniano y su esposa, Teodora. Incas y bizantinos no se conocían, pero las coincidencias simbólicas, políticas y artísticas entre ambas culturas se pueden evidenciar en los elementos similares que forman su indumentaria.

Elementos virreinales

La intervención hispánica en los textiles andinos se dio más por sustitución o inclusión que por supresión de elementos. Por tanto, vemos motivos más figurativos que incluyen ornamentos florales y simétricos, de tipo barroco, así como la cruz cristiana, copones y demás motivos que formaron parte del sincretismo de la época (figura 4).

Figura 3. Fragmento de la obra *Matrimonio de Don Martín de Loyola y Doña Beatriz Ñusta*; autor desconocido, siglo XVII

Fuente: colección virtual del Museo Pedro de Osma, Colección Arte del Sur Andino: Tiahuanaco-Inca-Virreinato

Los objetos iconográficos y estéticos representados en esta época sobre los textiles están conformados por hermenéuticas andinas y virreinales que, al mezclarse, adquieren características propias, por lo que autores como Quispe Menéndez[14] clasifican este estilo como mestizo.

Otros investigadores, como Hampe Martínez,[15] consideran que las características de los mundos separados por el océano se trasladaron con fuerza expresiva y especialmente con gran vigor a la América hispana, lo que permitió incluir a las comunidades andinas en los conceptos del espacio y del tiempo.

Elementos republicanos

El pensamiento artístico tuvo un cambio de paradigmas a partir de las emancipaciones con España, y floreció el concepto *nación*.[16] Con el periodo de transición se fueron abandonando los esquemas virreinales y se incorporaron corrientes de otros países de Europa. Estos nuevos estilos, de gran demanda social, fueron enterrando en el olvido los estilos originales andinos, en contraste con lo sucedido en la época virreinal, cuando el misticismo fue una característica innovadora y creativa en la región.

Los elementos republicanos incorporados desde el siglo XIX hasta mediados del XX —época en la que se relega a las comunidades andinas al ámbito rural, totalmente incomunicado— representan los "íconos" nacionalistas y militares, como la rama de olivo o laurel, la bandera o el escudo nacional, símbolos que intentan penetrar en el pensamiento colectivo de las nuevas naciones pero que, sin embargo, tienen tan pocos elementos identitarios que no logran alterar el imaginario cosmogónico andino. Estos escudos han sufrido ligeras variaciones durante

14. Ana María Quispe Menéndez, "Representación iconográfica como elemento estético en la fachada San Jerónimo de Asillo", *Vid@RTE* 2, n.º 1 (2015): 16.
15. Teodoro Hampe Martínez, *La tradición clásica en el Perú virreinal* (Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, 1999), 9.
16. Carlos Paladines, "La conformación del estado-nacional desde la perspectiva del pensamiento ilustrado y romántico ecuatoriano", *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 6 (1994): 72, doi: 10.29078/rp.v1i6.441

el transcurso de los años y los eventos políticos que han conmocionado la historia de los países hispanoamericanos.

Elementos contemporáneos

El nuevo paisaje circundante impacta sobre las regiones y comunidades textileras, que responden a patrones sociales y económicos para representar, por ejemplo, medios de transporte, que alternan con motivos mitológicos, religiosos, geométricos, de flores barrocas o estrellas incaicas, sin perder la inventiva y la composición relacional con el todo, lo que muestra que "el textil no es un arte anquilosado y arcaico, sino algo vivo que responde a las sociedades andinas actuales".[17]

La chumbi: símbolo de identidad y continuidad en el diseño textil andino

Para adentrarnos en el campo de análisis iconográfico de los textiles andinos, nos centramos en la influencia y proyección que tienen sus formas y elementos, y para esto seleccionamos la faja (*chumbi*, en quichua), una prenda de gran importancia por su carácter unificador y por su presencia en todas las indumentarias tradicionales de las comunidades de los Andes (figura 5); además, la faja es la prenda con un mayor contenido de formas y significados que cumplen la función de protección de los cuerpos frente a las condiciones del clima, además de que responden, sobre todo, a un discurso simbólico de motivos, técnicas, materiales, colores, usos, significados y representaciones míticas. Así lo expresa doña Nilda Callañaupa Álvarez, destacada artesana hiladora e investigadora textil peruana:

> Los tejidos han y aún cumplen diferentes funciones importantes en la sociedad andina y, por ende, [también] las fajas, que forman parte principal de la vestimenta tradicional como símbolo de identidad y continuidad del uso de la rica herencia de los antepasados. Una sociedad campesina requiere diferentes tipos de textiles durante sus actividades agrícolas; en las ceremonias religiosas los tejidos han tenido que ser usados para participar en las misas y otras ceremonias; en las fiestas, bailadores, familiares y amigos acostumbran usar muchas mantas; en las prácticas de rituales requieren de las más bonitas mantas; así se tiene la preparación de despachos, que siempre se realiza

17. Gisbert, *Arte textil*..., 11.



Figura 4. Detalle de una faja de la cultura cañari con motivos católicos

Fuente: elaboración propia

sobre los tejidos; en los matrimonios, especialmente la madre de la novia era y es aún costumbre entregar como obsequio a su hija tejidos de diferentes tipos y, en caso que no tuviera tejidos, por lo menos le daba como presente hilos y fibras, los cuales son llevados por los familiares del novio como parte de bienes que compartiría en su nueva vida familiar. Los tejidos también son presentes muy importantes para personas honrosas que llegan al pueblo y que son entregados por las autoridades o representantes del pueblo, y no se diga la importancia como mortaja y ofrenda funeraria.[18]

Estas prendas son el lienzo para conocer el lenguaje y los significados que los andinos, como actores de su propia cultura, usaron como medio de expresión de su cosmovisión.

La chumbi es una de las prendas de uso común y suntuario para los indígenas de los Andes; su uso se remonta a tiempos anteriores a la llegada de los conquistadores, y su función se identifica con la práctica utilitaria de *fajar* los pantalones o anacos a la cintura, pero principalmente "se asocia con otras funciones, como son la ritual y la mágica".[19]

El valor mágico está referido a las creencias basadas en que el uso de esta prenda puede curar enfermedades y proteger del *hatun*, o *mal aire grande*,[20] mientras que el valor ritual está dado por el

18. Nilda Callañaupa Álvarez, *Tradiciones textiles de Chinchero: herencia viva*, vol. 1 (Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, 2012), 4.
19. Mario Espinoza Garzón, "El tejido de las fajas en el cañar", en *Artesanías de América n.º 35* (Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1991), 199.
20. Este padecimiento —reconocido en la medicina tradicional de casi todos los grupos indígenas— es una de las causas de demanda de atención más frecuentes de los terapeutas, además de que constituye una seria causa de muerte en la población de este grupo. El mal aire se adquiere cuando "las personas caminan por lugares pesa-



Figura 5. Detalle de varias fajas en un mercado artesanal de La Paz, Bolivia

Fuente: elaboración propia

simbolismo de las composiciones complejas e integrales y por el *principio de relacionalidad*, ligado a la religión, a la estructura productiva y a la organización social y familiar en un proceso que se crea y recrea en el devenir histórico de estas sociedades.

Para comprender de mejor manera la importancia y trascendencia de la chumbi en el contexto de la producción textil de las sociedades andinas, se emplean como recurso las fichas de inventario de una muestra recogida de más de trescientas piezas de la colección de fajas andinas del siglo XX, en su mayoría ecuatorianas, provenientes de la reserva etnográfica del Museo de Arte Popular del Centro Interamericano

dos, donde hay maldad; cuando se está en contacto con un difunto, o al pasar por un lugar donde ha sido asesinada alguna persona. Los lugares 'malos' o solitarios se hacen particularmente peligrosos a ciertas horas: las 12 de la noche, por ejemplo. El aire con esas características malignas entra al cuerpo del sujeto que transita por allí y lo enferma". Ana Paula de la Torre Díaz, "El mal del aire: ¿qué es esta enfermedad común de la tradición indígena de México?", *Masdemx*, 26 de junio de 2016, https://masdemx.com/2016/06/el-mal-del-aire-que-es-esta-enfermedad-comun-de-la-tradicion-indigena-de-mexico/http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/pueblos.php?l=2&t=mixteco&demanda=mal_aire&orden=28&v=m#demanda

de Artesanías y Artes Populares (Cidap), institución asentada en la ciudad de Cuenca, Ecuador, y que por más de 50 años ha propiciado, como parte de sus objetivos, la conservación, divulgación y promoción de la artesanía y el arte populares de muchos de los países que integran la comunidad iberoamericana.

Descripción general

Si bien cada una de las fajas tiene elementos y condiciones particulares, de manera general podríamos decir que sus componentes técnicos, culturales y sociales comparten características comunes.

Descripción física: prenda de vestir rectangular y alargada, con decoraciones geométricas y religiosas de varios colores, utilizada por mujeres, hombres y niños.

Otras denominaciones: chumbi, cinta, faja y reata.

Descripción cultural: la chumbi es utilizada por mujeres, hombres y niños como parte de su indumentaria y como instrumento para las prácticas tradicionales medicinales y rituales. Es tejida en un telar de cintura o de mano en una sola pieza; es elaborada con hilo de algodón, seda o lana de borrego o sintética (orlón), y se decora con diferentes elementos geométricos y figurativos de diferentes colores; además, tiene valor histórico-social, ya que conserva importantes rasgos de la identidad andina.

Oficio artesanal: textilería-tejeduría.

Proceso productivo:

1. Preparación de los hilos: las chumbis pueden ser confeccionadas con hilos de algodón o sintéticos o con lana de borrego; cuando se usa lana de borrego, el proceso es más complejo, ya que debe ser lavada, escarmenada e hilada hasta conseguir hilos delgados y simétricos.
2. Teñido: se inicia con la selección de los colorantes naturales o artificiales para la preparación del tinte, que varía de acuerdo con la naturaleza del material; los hilos son sumergidos en la teñidura la cantidad de veces necesaria para obtener la tonalidad deseada, y, finalmente, para fijar los colores, se aplica el

mordiente, solución preparada, de acuerdo con el tipo de teñido, con sal, lejía, alumbre o limones.

3. Selección de los hilos que van a ser utilizados para el tejido.
4. Urdido: consiste en ubicar los hilos en el urdidor; estos hilos serán entrelazados y determinarán el largo de la faja.
5. Urdimbre en el telar: consiste en el ““montaje” de los hilos ya urdidos, para lo cual se emplean algunos instrumentos rudimentarios que permiten la tensión de los hilos para el proceso de tejido en el telar de cintura. Cada comunidad tiene distintos nombres para identificar estos instrumentos, la mayoría heredados de sus mayores; en el caso de los tejedores cañari, estas herramientas son “palos” de madera de distintos grosores que se colocan de manera transversal al hilo y que cumplen distintas funciones a la hora del montaje. Los principales instrumentos son:
   - Cargadores: uno superior, sujetado por una cuerda a un parante fijo que puede ser un árbol o un pilar de la casa, y otro inferior, que va atado mediante una faja, una tela o un cincho a la cintura del tejedor y cuya función es permitir el movimiento de tensión de la urdimbre.
   - Tormentador e illaguan: el tormentador es un palo más delgado que va amarrado al cargador superior y cuya función es mantener los hilos de la urdiembre repartidos uniformemente y evitar se corran; el illaguan complementa esta función por la parte de atrás de los hilos y va avanzando en el transcurso del tejido.
   - Mazos mayor y menor: estos dos palos transversales son los que dividen la urdimbre en hilos pares e impares y permiten la “calada” o separación de la urdimbre para la formación de la trama.
   - *Hizanche*: también conocido como *lanzadera*, es el instrumento que permite el paso del hilo de la trama sobre la urdimbre.
6. Tejido: consiste en el cruce y recruce de los hilos de la urdimbre y los de la trama; en esta parte, el tejido aún es llano. Después, se realiza el peine, que es un tejido en forma de línea dentada, lo que permite ir entresacando los hilos de la otra cara con la finalidad de que formen una figura sobre un fondo de otro color; el fondo y el peine serán de distintos colores. Se procede a formar las figuras con los hilos del urdido, en el que se sacan y combinan los hilos interiores y exteriores. Este proceso no se concluye, y se deja una sección de la faja sin tejer (figura 6).



Figura 6. Chumbi cañari de la comunidad de Peguche elaborada en pequeño telar de cintura

Fuente: elaboración propia

Aspectos sociales del grupo productor: la elaboración de las fajas es una actividad principal que se complementa con labores domésticas, agrícolas y ganaderas; es una tarea familiar en la cual el lavado y el hilado son actividades femeninas, mientras que la preparación de la urdimbre y el tejido son realizados por hombres y mujeres. En algunos casos, la distribución social del trabajo ha sido alterada por el volumen de las migraciones.

Usos sociales internos: la chumbi es parte de la indumentaria utilizada por los hombres, para sujetar el pantalón y la cushma, y por las mujeres, para sujetar la pollera y el anaco; las fajas delgadas son utilizadas para sujetar el cabello.

En cuanto a las prácticas tradicionales rituales, es utilizada en ceremonias matrimoniales como símbolo de unión entre los novios, y con respecto a las prácticas tradicionales medicinales, es utilizada por las mujeres después del parto para proteger el útero y encaderarse, es decir, para recuperar la forma y tamaño de sus órganos.

Además, es utilizada en los niños recién nacidos para evitar que se espanten[21] y para que mantengan una postura adecuada.

21. La palabra *espanto* proviene etimológicamente del latín *expavere*, que puede tra-

Conclusiones

Los estudios que destacan el aporte y el valor arqueológico y etnográfico de los textiles de las sociedades andinas no dudan en definir los tejidos andinos como una de las "creaciones estéticas más excelsas de la humanidad".[22]

La investigadora boliviana Teresa Gisbert es clara en afirmar que la categorización de las artes desde occidente, al menos en sus inicios y hasta el siglo pasado, ha limitado la apreciación de valores estéticos que no tengan que ver con "las artes mayores" o tradicionales, lo que aisló el estudio del arte americano, pues su riqueza expresiva no radica principalmente en la pintura, como en Europa, sino en el arte textil.

> Hoy podemos apreciar el arte textil andino como "arte mayor" desde nuestra perspectiva, cuyas realizaciones pueden equipararse a las de la pintura contemporánea en el mundo de hoy. Los diseños abstractos de los machas, los pájaros punzó y naranja de Potolo, las representaciones ingenuas y figurativas del Llallagua y los monstruos surrealistas de Leque pueden compararse a las composiciones geométricas de Vasarely, a la ingenuidad del aduanero Rousseau y al surrealismo de Miró.[23]

Denise Arnold,[24] por su parte, con su gran experiencia de investigación de campo sobre textiles indígenas bolivianos, comparte la percepción sociocultural del textil como objeto, separándolo del concepto moderno de *objeto de museo* y acercándonos a la "personalización del artefacto", en la que la elaboración del textil como tal, así como los diferentes modos, instrumentos, técnicas y soluciones para convertirlo en realidad, se sustentan en una dimensión expresiva de composición de los hilos, la iconografía, el color y la textura.

> Para las poblaciones regionales, los textiles no son objetos pasivos, sino objetos que interactúan con el mundo y que poseen la capacidad de animar las relaciones entre individuos o entre grupos de personas, inclusive en la creación de amplias redes

ducirse como "terror". En la tradición popular se considera una enfermedad que consiste en la pérdida del alma causada por una gran impresión o por un miedo profundo. De este modo, atar al bebé con una faja implica, simbólica y físicamente, que se le está dando un elemento de seguridad y protección.

22. Carole Sinclaire Aguirre, "La colección textil del Museo Chileno de Arte Precolombino", en *Awakhuni. Tejiendo la historia andina* (Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006), 3.
23. Gisbert, *Arte textil*..., 4.
24. Denise Arnold y Elvira Espejo, *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre* (La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2012), 4.

de intercambio y sostenimiento material y espiritual entre las propias comunidades de práctica textil.[25]

Esto explica la importancia y el reto creativo que para una tejedora implica este proceso de multidimensionalidad de corazón y mente.

Referencias

Arnold, Denise y Elvira Espejo. *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2012.

Callañaupa Álvarez, Nilda. *Tradiciones textiles de Chinchero: herencia viva*. Vol. 1. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, 2012.

Cieza de León, Pedro. *El señorío de los incas. 1518-1584*. T. 6 de la Colección Crónicas de América. Lima: Dastin, 2000.

De la Torre Díaz, Ana Paula. "El mal del aire: ¿qué es esta enfermedad común de la tradición indígena de México?". *Masdemx*. 26 de junio de 2016. https://masdemx.com/2016/06/el-mal-del-aire-que-es-esta-enfermedad-comun-de-la-tradicion-indigena-de-mexico/http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/pueblos.php?l=2&t=mixteco&demanda=mal_aire&orden=28&v=m#demanda

Eeckhout, Peter y Nathalie Danis. "Los tocapus reales en Guamán Poma: ¿una heráldica incaica?". *Boletín de Arqueología PUCP*, n.º 8 (2004): 305-23.

Espinoza Garzón, Mario. "El tejido de las fajas en el cañar". En *Artesanías de América n.º 35*. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 1991.

Garcés, Fernando. "Solo con la cabeza no se puede recordar". En *Oralidades, escrituras y memorias enmarañadas en San Lucas (Chuquisaca)*. Cochabamba: Iniam-UMSS, 2015.

Gentile, Margarita. *Un relato histórico incaico y su metáfora gráfica*. La Plata: Editorial del Cardo, 2010.

Gisbert, Teresa. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Plural Editores, 2010.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

25. Ibíd., 5.

Hampe Martínez, Teodoro. *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, 1999.

Jiménez Díaz, María Jesús. "Una 'reliquia' inca de los inicios de la Colonia: el 'uncu' del Museo de América de Madrid". *Anales del Museo de América*, n.º 10 (2002): 9-42.

Murra, John. *Los tejidos en formaciones económicas en el Estado Inca*. Ciudad de México: Siglo XX, 1978.

Paladines, Carlos. "La conformación del estado-nacional desde la perspectiva del pensamiento ilustrado y romántico ecuatoriano". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 6 (1994): 71-81. doi: 10.29078/rp.v1i6.441

Quispe Menéndez, Ana María. "Representación iconográfica como elemento estético en la fachada San Jerónimo de Asillo". *Vid@RTE* 2, n.º 1 (2015): 16-20.

Salcedo Salcedo, Jaime. *Los jeroglíficos incas: introducción a un método para descifrar Tocapus-quillca: estudio del Quero 7511 conservado en el Museo de América de Madrid*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

Sinclaire Aguirre, Carole. "La colección textil del Museo Chileno de Arte Precolombino". En *Awakhuni. Tejiendo la historia andina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2006.

Ziółkowski, Mariusz. "Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (*t'uqapu*) figurativos". *Estudios Latinoamericanos*, n.º 29 (2009): 307-34.



RELACIONALIDAD Y CREACIONES

Nudsumar: guardianes de cuerpos, de casas, de aldeas, de sueños

Cebaldo De León-Inawinapi
Pueblo guna, Panamá

Resumen
Este texto cuenta la historia de lo que son los nudsumar para el pueblo indígena guna. Más allá de dar una explicación formalista como figura antropomorfa o zoomorfa de madera, se relatan el origen, las relaciones y la forma como los nudsumar son considerados guardianes y mensajeros de una comunidad, especialmente cuando los malos espíritus se aproximan a ella, además de intermediarios entre el mundo natural y el preternatural.
Palabras clave: creaciones indígenas, nudsumar, pueblo guna, narraciones originarias

Abstract
This text tells the story about what the Nudsumar are for the Guna Indigenous People. Beyond giving a formalistic explanation as an anthropomorphic or zoomorphic wooden figure, it describes the origin, relationships and how the Nudsumar are considered guardians and messengers of a community, especially when the evil spirits approach it and act as intermediaries between the natural and the preternatural world.
Keywords: indigenous creations, nudsumar, guna people, original narratives

Mucho se ha escrito sobre estas figuras de balsa o madera talladas de forma simple o compleja. Las han estudiado desde la antropología, las artes, la música, la medicina y la literatura: ¿qué es un *nudsu*? Una explicación formalista presentaría a los *nudsumar* como figuras antropomorfas o zoomorfas de madera. Los nudsumar son considerados guardianes y mensajeros de una comunidad, especialmente cuando los malos

espíritus se aproximan a ella; son intermediarios entre el mundo natural y el preternatural. Pero contemos la historia como a mí me la fueron contando o como la fui viviendo.

Mi primer nacimiento fue en Usdup, una de las 365 islas que conforman el archipiélago Guna Yala; allí fui recibido por alegres parteras y mis abuelitas, entre el humo del cacao y los cantos tradicionales, como reciben a todos los niños *dules*. Mamá tenía su primer crío; en compañía de sus amigos, papá sembró mi placenta y mi cordón umbilical en el generoso bosque, en la selva al frente de la isla, para alimentar la tierra y los árboles.

Cuando en una aldea guna nace un niño, la partera entrega la placenta al padre. Él va a la floresta a sembrar una semilla de un árbol frutal, una bananera, y la placenta sirve de abono. De esta forma, la Madre Tierra acoge, siempre generosa, un pedacito del nuevo ser y la sangre de la madre. Pasan días, semanas, meses, muchas lunas, y durante el tiempo en que la planta crece, en que la bananera crece, cada vez que pasa un comunero, él conversa con el arbolito, lo cuida, le desea buena vida, buenos frutos... Dicen los gunas que las palabras son importantes para que las cosas vivan, para que los seres se alegren. Como todo ser vivo, este árbol va creciendo no solo de agua y de sol, sino que necesita de la palabra y de los gestos dulces de los hombres y las mujeres.

Cuentan los gunas que el Gran Padre y la Gran Madre, al principio de la creación, vivían a orillas de un río en el cuarto nivel subterráneo. Allí fueron creados los primeros seres, testigos de todo el proceso de nacimiento de la Tierra. Estos seres especiales vivieron las dificultades y las alegrías del primer parto: eran los primeros árboles —*suardulegan*— que comenzaron a poblar la superficie de tierra. Ellos vivieron la gran aventura de ser testigos de la creación y presenciaron cuando el Gran Padre y la Gran Madre crearon los bienes de la Tierra: mares, ríos, bosques, animales, plantas comestibles y, por fin, la mujer y el hombre.

El Gran Padre y la Gran Madre hablaban con los *suardulegan*, asignándoles el oficio y el deber de un día cuidar a los otros seres, que llegarían después: las generaciones futuras de *olodulegan* (personas de oro, como se consideran los gunas), pájaros y animales del bosque, pero también las otras plantas. Los *suardulegan* adquirieron, entonces,

la responsabilidad de hacerles sombra, de defenderlos de los males y las tristezas —así como en las luchas contra las epidemias y contra los miedos—, de alegrarles los días y las noches y de mecerse y cantar con el viento.

¡Ya existía la Tierra con sus habitantes! Después del origen del mundo natural, los seres arbóreos regresaron al lugar de la primera creación, en el cuarto nivel subterráneo, donde se quedaron aprendiendo y observando las últimas invenciones del Gran Padre y la Gran Madre. Allí, en esta Casa Original, los seres arbóreos recibieron sus primeros nombres: nombres sagrados, nombres mágicos. Así, los creadores les infundieron poderes especiales. Entonces, árboles de diferentes tamaños, colores y formas fueron poblando la Tierra.

El poder de los árboles viene de su experiencia y de su conocimiento de los secretos de la Madre Tierra. Mucho antes de que brotaran y poblaran la superficie, los árboles fueron testigos de la creación desde lo más profundo de su ser. Ellos han experimentado los primeros miedos, las primeras angustias, los dolores del parto inicial, del gran parto. Lo olieron, lo sintieron, lo vivieron, y por eso nosotros, los gunas, respetamos los árboles; por eso, al empezar a habitar la Tierra, los árboles venían con sus poderes curativos.

Para beneficiarse del poder de los árboles solo había un secreto: toda la magia de los árboles, sus bálsamos, brota, funciona, gana fuerza terapéutica y alivia cuando los hombres les cantan y los cuidan, cuando el médico —*inaduled*—, el chamán, el Poeta Mayor les habla y con mucho respeto les acerca a los humanos. Un nudsu viene de un árbol; es tallado por un conocedor de los árboles especiales que pueden ser esculpidos, un experto que conoce las palabras exactas que van acompañando su tarea de dar forma. ¡Un nudsu nace de las manos del tallador, y son la palabra y los cuidados de los humanos los que le darán su vida y su fuerza!

Son los hombres mayores quienes tallan estas imágenes de madera, que después cobran vida y *burba* (espíritu). Ellos transmiten sus técnicas y conocimientos a los más jóvenes; van caminando por el bosque y el padre o el maestro habla de la vida de los árboles, de las historias de cada uno; así se aprende a reconocer los árboles adecuados para ser tallados. La habilidad de tallar se adquiere lentamente,



Figura 1. Nudsumar
Fuente: Duiren Wagua

mediante la experiencia y la imitación, al observar cómo tallan los señores más experimentados. En algunas ocasiones, los talladores se inspiran a través de sus sueños.

El sueño es una forma de aprender muchas artes, dicen los gunas: es escuela; es a través del sueño que muchas veces el médico encuentra el diagnóstico de una enfermedad o la terapia necesaria para curar los males del cuerpo o los males causados por una epidemia en la aldea. Es por medio del sueño que muchos maestros o maestras perfeccionan su arte.

A medida que los hombres gunas van madurando, adquieren más conocimientos y elocuencia, y así son capaces de transmitir sus conocimientos y de aconsejar a la próxima generación. Al tallar un nudsu, se traspasan los conocimientos y la capacidad de hablar de la persona talladora; se puede decir que el espíritu del tallador, su *burba*, pasa a vivir en estas figuras de madera. En Guna Yala, los *nudsugana* (los nudsu) son considerados seres vivos, potencialmente fuertes, valientes, dotados de poderes, en contraste con otros objetos tallados, como canoas y utensilios, que son considerados objetos inanimados.

Es importante destacar que la habilidad para tallar no es solamente un conocimiento técnico, pues se desarrolla con el tiempo. Saber tallar depende de la comprensión que se tenga sobre los mitos de las especies animales y vegetales y sobre cómo existen tanto en la naturaleza como en el pensamiento cosmológico. Los hombres que tallan *nudsugana* han adquirido sus habilidades con los años, conocen las propiedades medicinales de los árboles y de la madre naturaleza y son capaces de elegir las ramas o raíces correctas. Ellos han dominado la tecnología biomédica de la Tierra y conocen las fórmulas rituales necesarias para hablar con los espíritus de los árboles. En definitiva, ellos saben darle vida a un nudsu.



Figura 2. Nudsumar
Fuente: Duiren Wagua

Las cualidades del tallador se complementan con la moderación, pues evitan hablar mucho o demasiado duro. El control de la capacidad de hablar se transmite al *nudsugana* para que él también pueda hablar y revelar, por ejemplo, cómo curar una enfermedad o cómo espantar los malos espíritus culpables de las epidemias. Los *nudsugana* poderosos son aquellos que incorporan tanto las cualidades primordiales de los árboles que han sido cortados como las capacidades oratorias de los hombres que los tallaron; actúan como mediadores entre los seres humanos y otras entidades cosmológicas.

Cuando el hombre va al bosque con el objetivo de encontrar madera para tallar una nueva figura nudsu, primero busca un árbol apropiado; entonces, selecciona las especies que se asocian con los espíritus antiguos. Al observar la manera de tallar *nudsugana*, podemos familiarizarnos con ideas fundamentales acerca de las personas y el cosmos guna. Los más hábiles talladores de madera, reconocidos como tal por los demás miembros de la comunidad, son los ancianos con capacidad de dominar las fuerzas primordiales de los árboles y otras entidades poderosas inhumanas. Literalmente, dan vida a los *nudsugana*: manifiestan sus capacidades creativas fértiles. Esta fertilidad es la transformación de la fertilidad que tenían cuando fueron jóvenes. Los hombres mayores

transmiten *burba* (fuerza, aliento, espíritu) a los miembros más jóvenes de la comunidad hablando con ellos, dando enseñanzas y consejos de la vida, inculcando en ellos las normas de conducta moral y, sobre todo, enseñando a los jóvenes a tallar *nudsugana*.

Los *nudsugana* forman parte de la memoria histórica del pueblo guna; ellos lucharon como soldados al lado de nuestros abuelos en la Revolución guna de 1925. Los *nudsugana* forman parte también del presente y de la reconstrucción permanente de la Casa Grande (*onmagged nega*). Forman parte de una memoria ritual, pues están vivos tanto en las ceremonias como en los trabajos curativos del día a día. Es difícil entender estos seres antropomorfos fuera de su contexto ritual, sin los cantos terapéuticos u otros vuelos.

Al caer la tarde, cuando la noche se aproxima, en muchas aldeas gunas, nuestras abuelas, nuestras madres y padres conversan con los *nudsugana*: les dan su baño de albahaca y humo de cacao y les hablan. Les piden que cuiden la casa, que cuiden a los que pasaron por ella, que cuiden la aldea y a sus habitantes. Los *nudsugana*, entonces, se preparan, se ponen a punto para cuidar la casa, la aldea y el sueño de los gunas.

Muchas veces, cuando somos niños, cuando somos pequeñitos, le pedimos a nuestro nudsu preferido que cuide a los seres que amamos. Seres mágicos, figuras antropomorfas que cobran vida con el aliento de las palabras y el cuidado de los humanos, actúan como guardianes de cuerpos, de casas, de aldeas... ¡de sueños! ¡Más que imágenes a venerar, son verdaderos cómplices a cuidar y confiar!

Bacó Alfonso: una historia
sobre los rituales de flautas del pueblo kamëntsá

Jesús Alfonso Juagibioy Jamioy
Maestro artesano de la comunidad de Tamabioy-Juachenoy, Colombia

Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy
Abogado de la Universidad de Caldas y director del proyecto sonoro-lingüístico Los Flauteros de Tamabioy

Resumen

Botamán jangouán —“el arte de soplar bonito”—, *juachenoca ngouanëng* —“los seres que traen el viento de un lugar recostado sobre la montaña de la luna llena”—. Bacó Alfonso es uno de esos pocos seres que hacen flautas, va a la montaña y recibe los mensajes de los espíritus protectores de los sitios sagrados de Bëngbe Uáman Tabanok —Nuestro Sagrado Lugar de Origen—. Su vida ha estado surcada por el verdor de las cañas de bambú de las altas montañas del valle de Sibundoy y por el calor del fuego de sus linajes sagrados: Juagibioy y Jamioy. El presente capítulo relata los sueños y las esperanzas de un ser que ha caminado cerca de seis décadas en Tamabioy: sus sonidos han trascendido hasta nuestra generación para guardar “nuestra forma más bonita de alegrarnos” —*cabëngbe botamán oboyejuayán*—, sus flautas traen la fuerza de las cascadas del territorio ancestral Taita Carlos Tamabioy, sus sonidos evocan tiempos de seres fantasmagóricos y su andar pausado indica que “hay que caminar despacio” —*uenán*—, sin prisa, para ser conscientes del color del sonido y de cómo, lentamente, el viento labra el silencio.

Abstract

“Botamán jangouán - The art of blowing beautiful”, “Juachenoca ngouanëng - The beings that bring the wind from a place lying on the mountain of the full moon”. Bacó Alfonso, is one of those few beings that make flutes, goes to the mountain, receives messages from the protective spirits of the sacred sites of “Bëngbe Uáman Tabanok - Our Sacred Place of Origin”. His life has been furrowed by the greenery of the bamboo reeds of the high mountains of the Sibundoy Valley and the heat from the fire of their sacred lineages: Juagibioy - Jamioy. This text recounts the dreams and hopes of a being who has walked nearly six decades in Tamabioy and his sounds have transcended until our generation to keep

Relato autobiográfico del maestro artesano Jesús Alfonso Juagibioy Jamioy recopilado, organizado y transcrito desde la narración oral por Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy. Reconocido por su familia y la comunidad de Tamabioy-Juachenoy como *bacó* Alfonso —*tío Alfonso*, en castellano—, es hacedor de flautas y cuidador de los rituales ancestrales de corte, curación y elaboración de flautas nativas del pueblo kamëntsá, valle de Sibundoy, Putumayo.

"our most beautiful way to rejoice - Cabëngbe botamán oboyejuayán", its flutes bring the strength of the waterfalls of the Ancestral Territory Taita Carlos Tamabioy, its sounds evoke times of spooky beings and its leisurely walk indicates that "you have to walk slowly - uenán", without hurry, to be aware of the color of the sound, of how, slowly, the wind till the silence.

Soy Jesús Alfonso Juagibioy Jamioy y nací el 22 de diciembre de 1961 en territorio del resguardo indígena Kamëntsá Biyá, vereda San Félix —Fshájayoc, "lugar del agua que suena"—. Mis padres son Egidio Juagibioy Chindoy (75 años) y María Clemencia Jamioy Muchavisoy (q. e. p. d.). Mi esposa es María Pastora Chicunque Agreda, y mis hijos, María Camila, José Ezequiel y Jesús Abel Juagibioy Chicunque. Vivo en la vereda Tamabioy, municipio de Sibundoy, departamento del Putumayo, territorio de resguardo del pueblo indígena kamëntsá biyá. Tengo 56 años y me dedico al oficio de elaboración de flautas nativas del pueblo kamëntsá, que se usan en los rituales ancestrales de siembra (*jauáshëntsám*), cosecha (*jashácam*), ofrenda (*jastajuayam*) y perdón (*jaclestrinÿam*). Además, trabajo en el oficio artesanal de talla en madera, apoyando la labor de creación colectiva de mi comunidad de Tamabioy y mi pueblo, kamëntsá. Me dedico a la construcción de viviendas y poseo conocimientos tradicionales sobre los rituales propios de elaboración de la casa tradicional del pueblo kamëntsá (*jebuanán*), que heredé de mi padre y mis abuelos, taita Justo Juagibioy Mujanajinsoy, autoridad tradicional del pueblo kamëntsá, y taita Narciso Jamioy Quinchoa, igualmente autoridad de mi comunidad.

Aprendí el oficio de flautero o hacedor de flautas, si se quiere, desde la relación misma con la tierra y la visita a los lugares sagrados del resguardo; desde la niñez acompañé a mi padre en el oficio de construcción y carpintería: mi padre era el encargado de construir los ataúdes en los rituales mortuorios del pueblo kamëntsá y también construía viviendas tradicionales, así que lo acompañaba a la recolección de los materiales artesanales: lianas, hojas de palma, cortezas de helechos y madera; de esta forma, tuve el primer contacto con las cañas (tunda y tundilla o bambú de alta montaña), e inicié mi exploración sonora con la ejecución de instrumentos ancestrales en el Carnaval del Perdón (Clestrinÿe-Bëtscnaté), o Día Grande, así como en los rituales fúnebres del Día de Ánimas (Uacjnayté-Uastajuayté); posteriormente, estudié los ritmos tradicionales de los Andes suramericanos, principalmente, como músico en diversos grupos del resguardo: Camsá, Quillakams y



Figura 1. Bacó Alfonso ensayando una de sus flautas
Fuente: Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy

Horizonte, entre otros, para finalmente dedicar mi tiempo y mi energía creativa a la elaboración de flautas tradicionales del pueblo kamëntsá, así como de instrumentos de la organología ancestral andina, esencialmente aerófonos andinos: flautas y sikus.

Durante mis diez primeros años, así como cualquier niño del pueblo kamëntsá, estuve al lado de mis padres y abuelos; mis padres no tenían una casa propia, y por eso vivimos en casa de mis abuelos, compartiendo el espacio y el aprendizaje. Mis tíos y tías eran los encargados de mi cuidado; con ellos aprendí a caminar y pude darme cuenta de que mi familia compartía los alimentos y los quehaceres de la casa, la artesanía y la chagra. Todos teníamos responsabilidades definidas. Mi aprendizaje de la lengua kamëntsá se dio oyendo la palabra de los abuelos, esa fue mi escuela, solo la vida cotidiana y los momentos rituales de mi familia: las visitas, las ceremonias de sanación, los nacimientos de mis hermanos, entre otros.

Antes de entrar a la escuela, me llevaban a trabajar en las cuadrillas *enabuatëmbayán* —forma propia de enseñanza y de aprendizaje recíproco a partir del trabajo comunitario—; en las mingas, yo veía que todos se ayudaban y trabajaban por el bien común: no había salarios, ni honorarios, ni pagos en dinero por un jornal, solo el buen vivir de las familias; se compartían alimentos, música y consejos que los mayores nos

daban a los más jóvenes en relación con el cuidado de la tierra y con la familia como eje fundamental de la unidad de nuestra sociedad *cabënga*.

A los siete años ingresé a la Escuela Champagnat de la comunidad religiosa de los hermanos maristas en Sibundoy, donde compartí el tiempo de estudio con algunos de mis primos y con vecinos de la comunidad. La jornada de estudio era larga, de ocho de la mañana a cuatro de la tarde, y el trajín de caminar desde San Félix hasta Sibundoy también lo era. Los caminos no estaban adecuados; no había caminos, por decirlo de alguna manera, y nuestros padres nos acompañaban para que no nos perdiéramos o nos pasara algún accidente en el tiempo de los "grandes inviernos"; terminé mis estudios primarios en la escuela de San Francisco.

A los doce años ingresé al Colegio Champagnat de Sibundoy, donde había mucha más gente "colona" que indígena; en ese momento ya era más despierto y conocí mucho más el entorno de mi comunidad, el cabildo y su organización para el ejercicio de justicia propia, los grupos de trabajo artesanales y las instituciones educativas, que desde la década del setenta empezaron a hacer presencia en la comunidad.

En esa época, el resguardo quedaba ubicado en la cabecera de lo que hoy es el casco urbano del municipio de Sibundoy; mis abuelos vivían en tierras altas, cercanas al pueblo, y mi abuelo taita Narciso y mis tíos fueron grandes conocedores y defensores de los derechos territoriales del pueblo kamëntsá. El resguardo tenía una gran riqueza natural, aún la tiene, pero el paisaje ha cambiado, los planes de ordenamiento territorial de los municipios se expanden sobre nuestras tierras ancestrales, hay mucho flujo de población migrante y colonizadora, los títulos ancestrales de propiedad y posesión de la tierra han sido anulados y cada vez estamos siendo más invadidos territorial, social, económica e ideológicamente.

La montaña era uno de mis lugares predilectos, aún lo es, aunque voy esporádicamente; allá hay abundancia de agua: en mi niñez había mucha más agua y pureza del bosque. La agricultura extensiva y la ganadería, así como los mineros, han causado gran erosión y contaminación ambiental. La madera era exuberante y había una gran cantidad de avifauna y fauna silvestre, así como gran cantidad de "manchas de tunda", donde conocí la tunda negra —*tësmanguëfj*, en lengua kamëntsá—, la tundilla y la tunda gruesa para hacer las flautas y los rondadores.

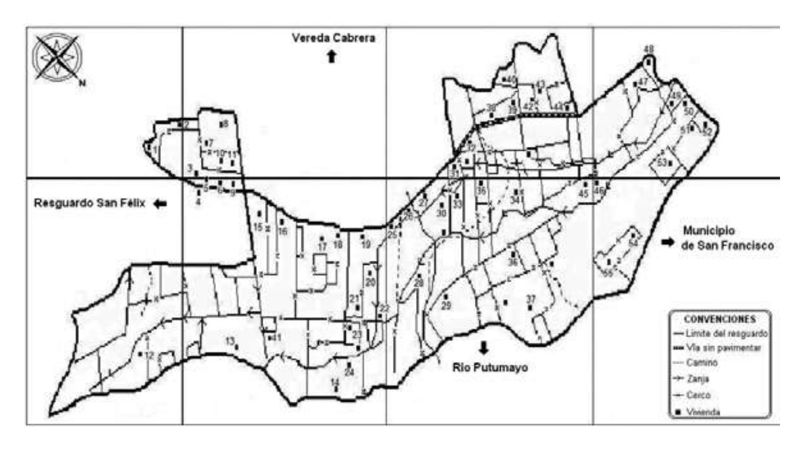


Figura 2. Bëngbe Uáman Tabanok, Nuestro Sagrado Lugar de Origen, Sibundoy Grande; resguardo indígena Kamëntsá Biyá, vereda Tamabioy, municipio de Sibundoy, Putumayo

Fuente: Vandrée Palacios

El bejuco negro es un material artesanal usado para la elaboración de canastos; la corteza de la tunda se usa para hacer aventadores, y en el carnaval se usa el ramo para la elaboración de los castillos en la Casa Cabildo Taita Mandado, la Casa Arcanÿe Taita Arcanÿe y la Casa Aluasero Taita Alguacil Mayor; los tintes naturales se extraían de frutos como el motilón y el tomate de monte, o *chimbalo*.

Mi abuelo taita Narciso tallaba madera: bancos, cucharas y bateas, y también era aficionado a hacer flautas junto a otros tíos de la comunidad, pero nunca dejaron de sembrar, eran expertos en el cuidado de la tierra, en abonar para obtener buen fruto; mi abuelo solía decir: "Hay que sembrar así sea una planta diariamente, así no aguantará hambre", y así lo hizo hasta sus últimos días.

En el colegio integré el Grupo Cultural Tamabioy, bajo la orientación de *batá* María Luisa Juajibioy y del taita Pedro Juagibioy Chindoy, uno de los científicos del pueblo kamëntsá, quien hizo estudios etnobotánicos y practicó los rituales de sanación durante gran parte de su vida, además de que cuidó el Jardín Botánico Leandro Agreda, en la vereda que lleva el mismo nombre. Hicimos varias presentaciones culturales basadas en su investigación en el valle de Sibundoy, especialmente en los colegios Champagnat, Normal Superior y Cabildo Kamëntsá; el Grupo Cultural Tamabioy afianzó los valores culturales y el respeto por los rituales sagrados de mi pueblo. El Grupo Cultural Tamabioy tuvo la oportunidad de tener un intercambio con otro grupo cultural de Ecuador, llamado Peguche, y a partir de ese momento surgió un gran interés tanto por la música tradicional y de otros pueblos indígenas como por sus danzas.

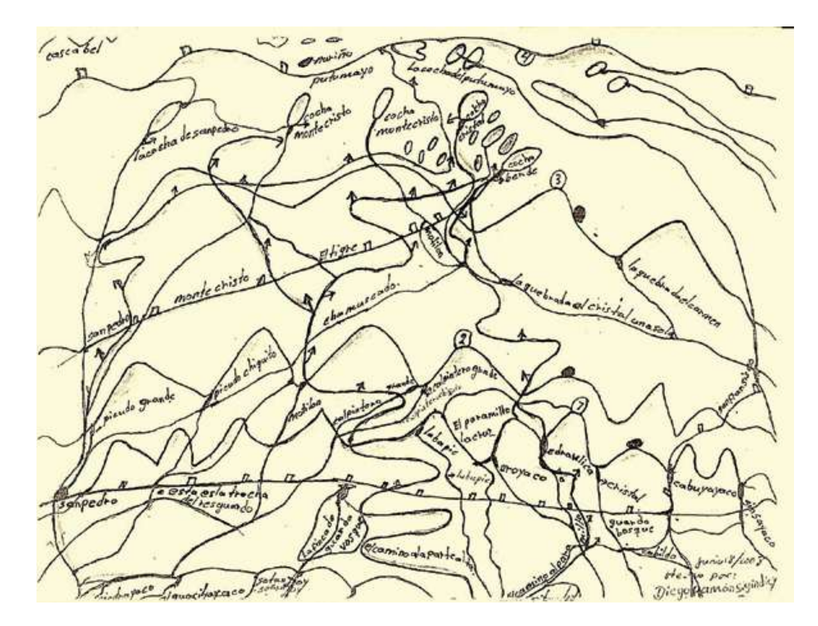


Figura 3. Mapa a mano alzada del taita Diego Ramón Sigindioy (q.e.p.d.), del resguardo indígena Kamëntsá Biyá, parte alta

Fuente: Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy

En esta época de colegio tuve la oportunidad de conformar uno de los primeros grupos de música andina del departamento del Putumayo, el grupo Quillakams, y tuvimos la necesidad de empezar a profundizar los conocimientos sobre instrumentos musicales andinos; este grupo fue, de cierta forma, el impulso para dedicarme al oficio de hacer flautas y elaborar otros instrumentos.

Actualmente, acompaño el proyecto sonoro-lingüístico Los Flauteros de Tamabioy, como hacedor de flautas, y apoyo la revitalización de los rituales ancestrales de flautas y la lengua kamëntsá.

Labor cultural, reconocimiento de la comunidad y procesos culturales en el pueblo kamëntsá

Mis primeras experiencias con los sonidos tradicionales

Mis padres, Egidio y María Clemencia, me llevaron al carnaval Clestrinÿe-Bëtscnaté, de mi comunidad al municipio de Sibundoy —Bëngbe Uáman Tabanok, Nuestro Sagrado Lugar de Origen—, donde escuché por primera vez el sonido de las flautas, los rondadores, las loínas, los cachos, los cascabeles, la tortuga (o morrocoy) y los cantos ceremoniales del pueblo kamëntsá. Vi también, por primera vez, los rituales ancestrales

de perdón entre familias y entre las autoridades tradicionales de mi comunidad; los cantos de carnaval y los sonidos de los instrumentos agradaron a mi oído y a mi corazón.

Desde ese momento, mi espíritu se conmovió y pude amar el sonido del pueblo kamëntsá, esencialmente las armonías de carnaval, razón por la cual quise aprender a interpretar los instrumentos musicales y los cantos en lengua kamëntsá. Anualmente compartía con mis padres y abuelos el Día Grande, y mis tíos y familiares también participaban del carnaval; fueron tiempos bonitos, de abundancia de maíz y de alimentos orgánicos del lugar de siembra —*Jajañ*—; compartíamos la bebida tradicional *bocoy*, el alimento de maíz *uamesnén* y animales que se ofrecían en gratitud a los espíritus ancestrales y la Madre Tierra —Tsbatsána Mamá—.[1]

La visita entre familiares era acostumbrada en mi infancia y aún se conserva entre las familias del pueblo kamëntsá; se trata de un encuentro con sonido de carnaval y cantos rituales que invocan la energía del Ser Superior —Bëngbe Taitá— y los elementos esenciales de la naturaleza: agua (*bejay*), tierra (*fshants*), aire (*binÿe*) y fuego (*iñe*), para agradecer lo recibido en el ciclo agrícola ancestral e iniciar uno nuevo en armonía con el universo.

El ritual del perdón —*jenoyántsian*— se hacía con profundo respeto hacia las personas mayores: abuelos, padres, padrinos, médicos tradicionales; solo mediante un acto de perdón de las ofensas y agravios la fiesta continuaba y se prolongaba durante algunos días. No sé con exactitud en qué momento se celebraba el carnaval, hay muchas teorías sobre esto, pero desde mi infancia se hace el lunes anterior al miércoles de ceniza; pienso que fue una imposición de la Iglesia católica y una forma de control social de la comunidad.

Por historia y por experiencia directa, conocí los tiempos y espacios de siembra de maíz —*sbuachán*—; en mi infancia aún se conservaba la forma de trabajo de la mano prestada y la cooperación entre familias —*jenbuatëmbam*—, también conocida como *minga* o *cuadrilla*; las flautas y los tambores siempre fueron elementos esenciales de distracción y distención después de una ardua jornada de trabajo en la tierra. El trabajo en sí mismo fue ritual hasta el día en el que la visión sobre la apropiación

1. Tsbatsána Mamá o Matsbatsána Mamá es la madre responsable, el lugar de germinación del fruto de la fuerza y la esperanza; también es el maíz.

de la tierra y el territorio cambió: se declararon baldíos nuestros resguardos y fuimos convertidos en jornaleros en nuestra propia tierra.

El proceso de conservación de las semillas de maíz —*uashënzmëts*—, el de abonar la tierra y prepararla para el cultivo —*jabocacayán*— y el de la siembra del maíz estuvieron acompañados por sabedores y sabedoras de mi comunidad —*uanatsanëng*—, de quienes aprendí el amor por la tierra y por el trabajo comunitario. Pude identificar cuatro momentos rituales profundos que aún se conservan en mi comunidad: siembra y cultivo, cosecha, ofrenda y perdón,[2] para los cuales hay sonidos especiales de flautas y tambores, cantos ceremoniales, trajes especiales y comidas tradicionales que los acompañan.

Los mayores flauteros

Recuerdo que en esos momentos de fiesta del perdón yo veía a muchos flauteros, algunos mayores, otros jóvenes; observaba una cosa curiosa y era el intercambio de flautas entre ellos, con el propósito de probar el sonido y la afinación[3] de cada instrumento y de cada familia.

Mi padre es flautero; de él aprendí los sonidos de carnaval y lo que generalmente conocemos como *bambucos tradicionales*[4] en el pueblo kamëntsá. Siempre fui inquieto por descubrir más y más sonidos, así que después de las jornadas de trabajo me sentaba a escuchar atentamente a los mayores flauteros, quienes empezaban a conversar sobre la vida y el pensamiento propio; las conversaciones siempre fueron en lengua kamëntsá, y se compartía alimentos y bebida tradicional; de esta forma, se armonizaban el cuerpo y el espíritu para terminar en una danza ritual espontánea de hombres y mujeres con profundos silencios entre sí: mi pueblo es un pueblo de silencio.

2. *Jauáshëntsám*: el acto de sembrar; *juabobémam*: abonar el maíz; *jashácam* o *jashcám*: cosechar el fruto de la fuerza y la esperanza; *jacquëcjayám* o *jastajuayam*: ofrendar a los seres que habitan otro espacio energético del universo; Día de Ánimas y *Jaclestrinÿam*: acto de alegrarse con cantos, música y danza, día de celebración, año nuevo o Día Grande del pueblo kamëntsá.
3. Puedo afirmar que hay tantas afinaciones de las flautas del pueblo kamëntsá como flauteros en la comunidad, pues estas dependían de la estatura del flautero y de su capacidad pulmonar, aunque, por regla general, existen medidas "estándar": una cuarta, un codo y un brazo.
4. Ritmo tradicional con flauta traversa y bombo de dos parches. Las flautas, por lo general, tienen escalas cromáticas y están afinadas en re (D), y el bombo está afinado en do natural (C). Actualmente, se tallan flautas con escalas similares a las quenas o flautas andinas de bisel.

Recuerdo a taita Santiago Chicunque, médico tradicional y sabedor de los secretos de los rituales de sanación a través de plantas sagradas (a estos sabedores los llamamos *ebioná* o *shnán uabuatmá*); a taita Cipriano Jacanamejoy; a Nicolás Agreda, y al bacó Fidel Juabibioy, vecino de la vereda Tamabioy, cuyas flautas eran elaboradas con cañas de gran envergadura y, por esto, eran muy difíciles de tocar.

Taita Santiago: sanaba a través de tratamientos naturales y remedios que obtenía de las plantas, dirigía las cuadrillas de trabajo en las mingas comunitarias y en los trabajos familiares y formaba parte de la Junta de Acción Comunal de la Vereda El Titango —hoy territorio de ampliación del resguardo indígena Kamëntsá Biyá—, donde esencialmente habitan comunidades indígenas y campesinas.

Conocía profundamente los materiales artesanales para la elaboración de flautas, así como también las cortezas de palma para elaborar canastos y aventadores utilizados como utensilios de uso diario en su familia, y hacía cucharas de madera y bastones para revolver la chicha.[5]

Practicaba la música ancestral del pueblo kamëntsá y siempre participaba de las fiestas tradicionales junto a su compañera, María Concepción Chindoy, una artesana dedicada a los tejidos tradicionales, conocedora también de los secretos de sanar a través de plantas medicinales, partera y sobandera —*juajuaná*—. Fue una pareja ejemplar, ya que siempre se acompañaban en los eventos sociales de la comunidad y en el ejercicio de autoridad, tenían gran espíritu de colaboración y ayuda con los hermanos indígenas y vestían permanentemente su traje tradicional, hasta el día que el creador los llamó.

Taita Cipriano: un hombre muy entregado a la elaboración y ejecución de la flauta tradicional; le gustaba participar de los eventos sociales de la comunidad, reuniones y fiestas familiares para tocar su flauta en compañía de otros flauteros. Era cuidador del *jajañ* (huerta tradicional).

Taita Nicolás: sabedor de la música tradicional del pueblo kamëntsá; lo conocí en los momentos de fiesta de carnaval, en la fiesta de los sanjuanes. Era muy reservado con sus conocimientos, pues no se los revelaba fácilmente a nadie, y vestía siempre su traje tradicional.

5. Juan B. Jacanamijoy, “Palo revolvedor. Diccionario de la lengua camëntsá” (manuscrito inédito, 2017).

Bacó Fidel: habitante de la vereda Tamabioy y conocedor de la medicina tradicional; en las fiestas de carnaval siempre acudían a él para que participara como banderero —*uabinÿiaynayá*—, "aquella persona que trae el aire consigo". Su flauta, como mencioné anteriormente, era de gran tamaño. Tenía muy buen humor, y de él aprendí a tocar sonidos graves en las flautas traversas y en otros instrumentos.

Por regla general de mi comunidad, a las mujeres les es dada la ejecución de los cascabeles y los bombos en carnaval, y algunas ejecutan los rondadores; hay evidencia de mujeres que ejecutaban los rondadores con gran destreza y que cumplían un papel de formadoras de otras mujeres en enseñanza intergeneracional.

Conocí de forma directa a mi suegra, la señora María Jesús Agreda, sabedora de artesanía tradicional (tejidos en orlón) con una gran destreza en las danzas tradicionales; conocía la afinación del rondador tradicional de carnaval y tenía gran aprecio por este instrumento, por lo que participaba en el Día Grande con rondadores y cascabeles.

Trayectoria: enriquecimiento de la cultura ancestral kamëntsá

El camino musical: mis primeros maestros

En mi comunidad siempre ha existido la elaboración de instrumentos musicales tradicionales;[6] recuerdo un instrumento muy fácil de tocar por su boquilla de pito que se llama *pífano* o *pinquillo*, muy similar a una flauta dulce, pero únicamente con tres orificios, que dan una escala de terceras menores o mayores: ese fue el primer instrumento que toqué.

Con el apoyo de los mayores flauteros, escuchando a mis padres y abuelos en sus ensayos para el día de carnaval o en sus ratos de ocio, a la edad de trece años comencé a explorar el sonido de la flauta traversa y su ejecución para rituales tradicionales de ofrenda y carnaval.

Taita Justo Juagibioy Mujanajinsoy: tenía ascendencia inga de San Andrés y era descendiente del antiguo Imperio inca; vivía en la

6. *Ngouanasangá juabatsëcam* y *plautëfjëng jabómam*: hacen referencia al acto de amarrar cañas para hacer rondadores y de tallarlas para hacer flautas: perforar los orificios para hallar sonido, esencialmente.



Figura 4. Músicos tradicionales del pueblo kamëntsá, comunidades de Tamabioy y San Félix

Fuente: Omayra Juajibioy, álbum familiar

vereda Sinsayaco, donde fue autoridad y gobernador en varias ocasiones, y era una persona con mucha autoridad. Tenía alrededor de seis malocas,[7] en las que guardaba las semillas de maíz, y tenía gran provisión de grano para su familia y su comunidad.

Conocía los secretos de la curación con plantas medicinales, trabajaba en cuadrillas y también se dedicaba al cuidado de ovejas —a las que esquilaban para procesar la lana— y a hacer tejidos, como cobijas, ruanas y mantas. Era flautero.

Taita Narciso Jamioy Quinchoa: a pesar de que nunca fue gobernador, gozaba de gran honorabilidad y respeto entre su comunidad. Tuvo cerca de un centenar de ahijados y una cuadrilla muy grande de trabajadores que ayudaban en las labores de la tierra. Ejercía justicia de acuerdo con la cosmovisión propia e impartía consejos a las propias autoridades del pueblo kamëntsá, incluso. Vivía en la vereda San Félix, a orillas del río Putumayo —Ftëmay, "agua para tomar"—; era un hombre muy sencillo y sabio; trabajaba su *jajañ*, y se orientaba por las fases de la luna para la siembra, la poda de árboles frutales y el deshierbe del maíz.

7. *Yebna*: casa tradicional elaborada con esterilla de helechos, palma, madera y lianas vegetales.

Mi padre, taita Egidio Juagibioy Chindoy, fue mi primer maestro; él es una persona que ama el trabajo, tiene 75 años y, pese a su edad, se levanta a las cinco de la mañana y después de tomar un baño de agua fría se prepara para ir a su trabajo como constructor.

La construcción en el pueblo kamëntsá ya no es tradicional: se construye con materiales fabricados o prefabricados y se ha ido perdiendo el ritual de construcción de la casa y la armonización para una nueva familia de acuerdo con los usos y las costumbres; sin embargo, los conocimientos tradicionales sobre este arte aún viven en él, en mi familia y en algunas personas jóvenes de mi comunidad. Fue así como a esa edad de trece años construí mi primera flauta y posteriormente mi primer rondador,[8] así como también mi primera dulzaina o flauta dulce.

Tengo muchos recuerdos de taita Santiago Chicunque por su destreza en la ejecución de las flautas y su trabajo como recolector de material para la elaboración de estas. Solía caminar solo hacia la montaña de la luna llena —*binÿetjoy*—, actual municipio de San Francisco, alto Putumayo, y siempre lo vi descalzo cargando cañas muy gruesas para sus flautas y vistiendo siempre su atuendo tradicional con cusma, capisayo y ceñidor.

A partir de ese momento y hasta ahora, mi labor como artesano de flautas ha sido ininterrumpida; he tratado de hacerlo de una forma tranquila, armónica y anónima, para que, de esa forma, se preserven los conocimientos de mi comunidad; siempre he sido un ser tranquilo, respetuoso de la individualidad del ser humano y de la naturaleza. Mi trabajo es de corazón, nunca he pensado lucrarme con el conocimiento de mi comunidad y he entendido que mi labor como flautero es sanarme a través del ejercicio de caminar hacia los lugares sagrados del resguardo para tomar un poquito de material para hacer flautas; caminar despeja mi mente, nutre mi cuerpo y alimenta mi espíritu.

Hace mucho tiempo he caminado, solo o en compañía de mis hijos, sobrinos y primos, y espero seguir haciéndolo por mucho tiempo más, "hasta que el cuerpo aguante". Yo entro en comunicación directa

8. *Ngouanasá*: instrumento musical hecho con cañas de carrizo o bambú de alta montaña (tundilla o tunda negra) que consiste en una hilera de tubos afinados y atados a dos soportes laterales con los que se interpretan únicamente melodías de carnaval. En el mundo andino, el término genérico es *siku*, en lengua aymara, para referirse a los aerófonos derivados de las cañas de lago o montaña, ejecutados generalmente en tiempo de cosecha por grupos intergeneracionales.

con la naturaleza, me gusta mucho el silencio y a partir del silencio que hay en la montaña y en las selvas voy paso a paso, descubriendo el sonido, hasta que este se revela y nacen las flautas, los rondadores y las zampoñas.



Figura 5. Grupo Quillakams: momentos de serenata y fiesta
Fuente: familia Juajibioy Chicunque, álbum familiar

Los rituales de flautas

De acuerdo con la cosmovisión del pueblo kamëntsá, existen cuatro grandes tiempos en los que sucede la historia universal: *bojatsén*, *uábain*, *squenëng* y *shëntsa*.

- *Bojatsén*: tiempo del origen del pueblo kamëntsá; en mi concepto, el pueblo kamëntsá y su cultura nacieron con el carnaval: el Día Grande nació del aliento de vida del Gran Creador, y la Madre Tierra y los espíritus universales nacieron del agua, el fuego, la tierra y el aire. *Bojatsén* es el tiempo del origen de las mitologías ancestrales y de la presencia de seres fantasmagóricos que habitaban conjuntamente con los seres humanos en la Tierra.
- *Uábain*: tiempo de nombres; se refiere al tiempo en el que todo lo nombrado por el hombre y la mujer hablante de la lengua kamëntsá cambió de nombre por la invasión territorial, cultural y social del hombre de afuera —*squená*, "hombre vendedor"—; así, Tabanok cambia a Sibundoy; a Binÿetjoc se le impone el nombre de San Francisco, y Shatjoc, originalmente "lugar de selva", se convierte en San Miguel de Agreda de Mocoa, por citar algunos ejemplos.
- *Squenëng*: tiempo de comprar y vender; puede asociarse al tiempo de libre cambio y libre comercio. Los mayores decían que "llegaría el tiempo en el cual hasta las piedras tendrían precio".
- *Shëntsa*: tiempo de escasez, tiempo de hambre; hace referencia al tiempo en el que no hay semillas para la siembra y hay escasez de alimento; también hay una gran confusión entre la gente de la tierra y hay necesidad de planear una nueva siembra. También es un tiempo de esperanza.

Dentro del pensamiento del pueblo kamëntsá existen cuatro principios que deben orientar las acciones individuales, familiares y colectivas: *botamán juabn* (piense bonito), *botamán ayenán* (sienta bonito), *botamán oyebuamnayán* (hable bonito) y *botamán enangmenán* (trabaje bonito). Además, hay cuatro momentos que marcan el calendario agrícola ancestral: *jauáshëntsám* (siembra), *jashácam* (cosecha), *jastajuayam* (ofrenda) y *jaclestrinÿam* (celebración).

Para cada uno de estos momentos hay sonidos y armonías especiales, y hay tonalidades de las flautas que marcan los periodos de verano e invierno: las flautas afinadas en notas graves o con sonidos bajos se usan en tiempos de largos inviernos e inundaciones, y las flautas afinadas en tonalidades agudas o con sonidos altos anuncian, principalmente, la llegada del verano. Las flautas usadas en las ceremonias de sanación tienen diversas afinaciones de acuerdo con la necesidad orgánica del paciente y la mística del guía espiritual.

Los ritmos varían ampliamente en ese periodo de tiempo, que marca trece lunas desde el origen y que inicia con el Día Grande —Clestrinÿe—. En los rituales de siembra, por ejemplo, se entonan canciones con pífanos y dulzainas, sonidos que le dieron origen a la danza de los sanjuanes,[9] de la que hay dos versiones generalizadas: una versión bíblica, que alude al sacrificio de Juan el Bautista a través de su decapitación en el tiempo de Herodes Antipas, y la otra, más aceptada entre la comunidad, aduce un acto de protesta ante la invasión territorial europea; sin embargo, a nivel sonoro, existe evidencia de que esta danza puede estar relacionada con un ritual antiguo de purificación de la tierra para la siembra y de invocación de espíritus protectores para el cuidado de la chagra.

Asimismo, la danza de los saraguayes, integrada igualmente al rito del carnaval, relata, según la creencia generalizada del pueblo kamëntsá, el engaño al que fueron sometidas las comunidades a través de los elementos traídos por los invasores: espejos, metales y cuentas de chaquira que cambiaban por oro y piedras preciosas; de ahí se infiere el despojo territorial para la ofrenda a la Iglesia y el pago de los tributos imperiales.

9. Esta danza está integrada hoy en día al ritual de degollamiento del gallo en el carnaval, pero ancestralmente representaba la protección del territorio.



Figura 6. Bacó Alfonso en su taller

Fuente: Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy

Considero que el Saraguay, así como su canto ritual, protege sitios sagrados del territorio de donde las comunidades obtenían metales preciosos: oro, plata y platino, entre otros; de ahí sale el nombre de su tocado, morión, que es una variedad de cuarzo existente en las montañas del resguardo Kamëntsá y que las comunidades tomaban para sus ceremonias de sanación junto con los metales preciosos, como fuente de su riqueza, actualmente usurpada por las corporaciones transnacionales de extracción.

Somos un pueblo de maíz; nuestras semillas han perdurado milenariamente y ahora hay escasez. A través del ejercicio de hacer flautas quiero recordar el sonido esencial de estas épocas; hay graves amenazas territoriales y culturales y una gran cantidad de despojos materiales y simbólicos que minan la esencia del ser *cabëng* —indígena—; sin embargo, no he dejado de soñar: cuando enseño a mis hijos y sobrinos el arte de hacer flautas, veo un tiempo de esperanza; los cantos de los abuelos se niegan a desaparecer y surgen nuevas armonías en el territorio.

Hacer flautas, curar flautas, tocar flautas

Siento gran emoción al hacer flautas: tengo una conexión espiritual con los seres del universo y con mi lengua kamëntsá, que es uno de los elementos esenciales de mi cultura; mi cuerpo se sana porque me comunico directamente con la naturaleza y los elementos esenciales.

Cuando corto una caña, pido permiso a la Madre Tierra y al Espíritu Universal; sé que ella va alegrar mis tardes de trabajo o descanso junto a mis hijos y mi familia o se irá a pasear a otros territorios, y su sonido trascenderá fronteras. Pienso en el viento que surge en las entrañas profundas de la montaña y que es el responsable de darles el sonido a las flautas; "soplar bonito" —*botamán jangouán*—, dicen los mayores, se trata de tocar un instrumento con respeto y humildad, ya que estos sonidos nos conectan con el pensamiento y el origen del pueblo kamëntsá.

Camino hacia la montaña cerca de cuatro o cinco horas, hacia la parte alta del resguardo, y generalmente voy con mis hijos o mis sobrinos; uno de nuestros médicos tradicionales, taita Miguel Mavisoy Mutumbajoy, nos prepara con anterioridad y nos muestra qué día es propicio para el corte; tomamos algo de alimento y bebida tradicional y seleccionamos únicamente el material que vamos a usar en la elaboración de las flautas. El proceso de limpieza y secado se hace en mi taller y en el taller de mis sobrinos en Tamabioy: despercudimos las cañas, las ponemos a sol directo durante dos semanas y perforamos las partes finales del tubo (cañotos o entrenudos) para que pueda salir el agua de la montaña: la tunda es una planta retenedora de agua de los páramos y los bosques de niebla.

Una vez culminado este proceso, las dejamos dos semanas más a sol indirecto; algunos días ahumamos las cañas para darles un color natural, y, finalmente, las dejamos reposar un mes más en el taller. Después, procedemos a seleccionar las cañas: las más gruesas servirán para hacer flautas traversas de sonidos graves o mohoceños (instrumento tradicional aymara que se usa en rituales de mohoceñadas); las cañas medianas, para hacer flautas traversas, quenachos y quenas, y las delgadas, para hacer dulzainas, pífanos o flautas traversas de sonido agudo.

Generalmente, dos o tres personas trabajamos en la elaboración de flautas en mi taller, y me visitan personas de diversas partes del mundo, debido a la gran afluencia de turistas que arriban a Tamabioy a las ceremonias de sanación. Algunos maestros investigadores de los sonidos ancestrales indígenas son mis compradores, y puedo intercambiar comercialmente algunas cañas o instrumentos ya elaborados; desde Pasto hasta Bogotá han circulado las cañas que trabajo en mi taller, y mis instrumentos se usan esencialmente en los grupos constituidos por

mis hermanos y sobrinos en Tamabioy: Grupo Samay, Ainanokán Folk-Rock y Los Flauteros de Tamabioy.

Tengo gran interés en la investigación y la exploración de los sonidos ancestrales de mi pueblo: soy consciente de que cada época tiene un sonido específico, y mi comunidad ha cambiado al ritmo del crecimiento económico global, lo que me preocupa un poco, pues los mayores nos estamos quedando solos, olvidados, pero quizá, a pesar de esto, siento una gran alegría con mi trabajo y con el aporte al fortalecimiento de las estéticas sonoras y las tradiciones lingüísticas de mi comunidad.

Mi familia ha sido parte esencial de mi proceso creativo. Mis hijos son amantes de la música y se han formado conmigo y en otros procesos de formación en la comunidad; han aprendido a interpretar algunos instrumentos, como el saxo, el clarinete, el charango y la guitarra acústica, y complementan esto con sus conocimientos artesanales. Considero la música como parte esencial de la comunicación entre la familia y del acercamiento entre sus miembros, ya que al escuchar o interpretar se aprenden normas básicas de convivencia, trabajo en equipo y resolución de tensiones internas. La música es enseñanza y aprendizaje recíprocos.

La enseñanza a mis familiares es práctica: no tengo un método definido; soy músico natural; no fui a la academia; mis partituras han sido las montañas de mi resguardo; mi conservatorio, los rituales ancestrales de nacimiento, iniciación, unión, ofrenda, siembra, cosecha y perdón; mis maestros, el carnaval y los flauteros; mi escritura musical, los tejidos de las abuelas, y mis obras sonoras, las que escucho junto a los pájaros en el amanecer tranquilo de Tamabioy.

Muestro a mis hijos la importancia de la música ancestral, la riqueza cultural de nuestro pueblo y la responsabilidad del cuidado de la Madre Tierra. Ellos pertenecen a otra generación, pero tienen la misma responsabilidad que nosotros, sus padres y abuelos, de cuidar la armonía natural y la lengua propia, para compartirla con las nuevas generaciones.

En tiempos diferentes al tiempo de estudio, me reúno con ellos a interpretar algunos instrumentos: yo indico las técnicas de ejecución y tocamos los ritmos que ellos quieran aprender; sin dejar de lado los conocimientos tradicionales y la música propia del pueblo kamëntsá, hacemos ejercicios de ensamble musical y estudiamos las diferentes



Figura 7. Haciendo flautas junto a mi hijo Jesús Abel
Fuente: Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy

escalas, afinaciones o tonalidades musicales. Su compañía y apoyo han sido determinantes en mi labor como artesano hacedor de flautas y como ser humano.

La quena en el pueblo kamëntsá

La quena no es originaria de mi pueblo; llegó de otros territorios indígenas; quizá la trajeron desde Ecuador y Bolivia los hermanos aymara y kichwa. Yo la conocí en mi infancia y quedé extasiado con su sonido, exploré sus posibilidades sonoras y aprendí a diseñarla y construirla; fue un instrumento clave en el quehacer musical de los grupos de música andina que surgían en esa época en el valle de Sibundoy, puesto que se interpretaban gran cantidad de canciones del repertorio musical andino suramericano.

Las zampoñas o sikus, los bajones o zankas y los toyos, entre otros instrumentos, ingresaron a nuestro abanico instrumental. También lo hizo el bombo legüero de dos parches, ya que nuestros bombos tradicionales eran hechos con membranas finamente esquiladas, lo que producía un sonido muy agudo, pero el bombo andino se confecciona sin esquilar, así que su timbre es ronco. El grupo Quillakams usaba las quenas que yo elaboraba, así como el grupo Horizonte de Tamabioy, en la década de los noventa; el grupo Tabanok, entrado el nuevo siglo (2002-2006); el grupo Kindi-Kocha, de hermanos inga y kamëntsá, hacia la década de 2010; el grupo Ainanokán Folk-Rock; el grupo Samay de Tamabioy, y también el proyecto sonoro-lingüístico Los Flauteros de Tamabioy ha visualizado y valorado mi trabajo artesanal para el fortalecimiento de su quehacer investigativo etnomusicológico. No puedo afirmar que fui quien introdujo el uso de la quena en el valle de Sibundoy, pero sí afirmo que en mi pueblo kamëntsá soy el pionero en su ejecución y fabricación, y aún hoy sigo elaborando quenas y compartiendo mi conocimiento con niños y jóvenes, así como la provisión de cañas de primera calidad para quenistas como Vicencio y Palchucán, entre otros.

La labor artística del grupo Quillakams perduró hasta entrada la década de los años noventa, pero por motivos de trabajo y migración

a otros territorios de sus integrantes, el grupo de disolvió, pero, pese a esto, el nombre ha trascendido y sus integrantes tienen trabajos artísticos independientes. Fue solo a partir de los treinta años, después de haber recorrido parte del sur del país y de hacer presentaciones artísticas en Bogotá y en nuestro resguardo indígena Kamëntsá, que tomé el oficio de flautero como forma de vida; mi dedicación artesanal ha estado marcada por el tallado en madera de máscaras y bancos tradicionales, así como por la construcción de viviendas en madera. En los últimos años he sentido que el oficio artesanal ha sido abandonado y que el artesano no cuenta con el apoyo necesario por parte de las entidades públicas de cultura para desarrollar plenamente su potencial. He deseado adecuar mi taller como un espacio de enseñanza y aprendizaje para mi familia y mi comunidad, así como explorar otros territorios indígenas en busca de sonidos que puedan complementar mi formación: instrumentos, escalas musicales, armonías, cantos ceremoniales y rituales ancestrales, entre otros.

Las estéticas sonoras del pueblo kamëntsá en carnaval

Usaré dos canales de discurso, así como confluyen Ftëmay y Fshájay, en mi territorio ancestral, para unirse en un solo caudal, bañar gran parte de la Amazonía y dar sustento a hermanos indígenas inga, cofán, murui y siona, entre otros. Un canal estará fundamentado en las *estéticas sonoras del pueblo kamëntsá*, y el otro, en sus *tradiciones lingüísticas*, y servirán para demostrar que a través del quehacer flautero, anónimo y silencioso, mi ser, mi familia, mi comunidad, mi pueblo y en cierto sentido el universo sonoro humano nos hemos fortalecido.

A través del ejercicio de escribir esta propuesta he aprendido a valorar mi trabajo y he buscado que los conocimientos tradicionales sobre los rituales ancestrales de flautas se investiguen, se recuperen y se preserven. En diversos procesos culturales he aportado en el diseño, la elaboración y la afinación de flautas, así como, en general, en la realización de composiciones en lengua kamëntsá y de canciones del folclor andino.

Los lugares sagrados del resguardo de donde se obtiene el material artesanal han sido sitios de inspiración y afirmación de mi identidad indígena y de la de mi comunidad; el oficio de hacer flautas está en



Figura 8. Ritual de saraguayes –*clestrinÿté*–
Fuente: María Alejandra Valderrama Barrera

peligro de desaparecer, y eso me motiva a seguir formando a mis hijos y mis sobrinos, que son una nueva generación de flauteros.

Puedo afirmar que la quena o flauta andina de los pueblos aymara y quechua fue introducida al resguardo Kamëntsá a través de mi trabajo de investigación y aprendizaje autónomo junto con quenistas destacados en el ámbito de la música andina colombiana y suramericana, entre los cuales puedo nombrar a Omar Flórez (Bogotá), Mauricio Vicencio (Chile-Ecuador), Alfonso Rueda (Pasto), Arnulfo Jamioy (comunidad quillacinga) y William Palchucán (Pasto).

Generalmente no uso métodos electrónicos de afinación: uso la afinación natural, aunque me apoyo en mis sobrinos para rectificar las afinaciones de los instrumentos que construyo; me baso en el conocimiento ancestral para determinar la altura de las flautas y su tonalidad. Al respecto, mencioné que existen tres tamaños y tonalidades de flautas traversas en el pueblo kamëntsá: cuarta, codo y brazo; no existe una afinación única, pero, por regla general, la flauta de una cuarta tiene una tonalidad de si bemol menor (Bbm), la de un codo tiene una afinación de sol mayor (G) y la de un brazo, que se toma desde el hueso esternón hasta la punta del dedo medio o corazón, tiene una afinación de la menor (Am).

Las escalas pentatónicas en la comunidad kamëntsá generalmente se pueden apreciar en los rondadores y en los pinquillos o dulzainas, a partir de sol, la, do, re, mi, sin quinta ni séptima de la escala cromática europea. Hay escalas pentatónicas mayores y menores, de acuerdo con los rituales ancestrales de sanación y armonización del ser, la familia, los espacios de habitación y los cultivos; por ejemplo, un pífano



Figura 9. Ritual de sanjuanes en carnaval

Fuente: María Alejandra Valderrama Barrera

o pinquillo, cuya afinación natural es si bemol, se usa generalmente en la ceremonia de siembra y para invocar espíritus protectores para las semillas de maíz, y en el ritual de entierro de la placenta y el cordón umbilical —*bejatá*— se usan esencialmente flautas de registros bajos, puesto que la matriz de la mujer debe aliviarse nuevamente con ayuda de los masajes curativos de la partera.

Un aspecto ritual que quiero mencionar es la limpieza y armonización de la casa tradicional antes de ser habitada; no me referiré a los aspectos arquitectónicos, pues sería demasiado extenso, pero quiero referirme a un instrumento ritual ancestral que, si bien puede tener origen en las culturas australianas o asiáticas, puede apreciarse en las culturas andinas de Suramérica, donde se conoce como *trutruca* o, con algunas variaciones, como en el pueblo mapuche del norte de Argentina y el sur de Chile, como *wakrapukhu*, "el sonido de los cuernos". Se trata del instrumento llamado *mëyesëfjuá*, "trompeta del constructor". El diseñador de la casa era un sabio que aparecía una vez terminada la construcción para realizar el ritual de armonización con dicho instrumento, que generalmente estaba orientado a ahuyentar espíritus o maleficios —*bocjuanëng*— hechos por magos del pueblo kamëntsá. Ahora mismo estamos trabajando en la recuperación de este instrumento y de sus símiles usados por otros pueblos indígenas de Suramérica.

Hay un largo camino por recorrer, muchos sonidos por descubrir y cantos ceremoniales qué recuperar. El nivel de vitalidad de la lengua kamëntsá va en declive, y mi interés es motivar a las nuevas generaciones a usar su lengua y a amar su sonido esencial como "hombres de aquí, con pensamiento y lengua propia".

Las tradiciones lingüísticas del pueblo kamëntsá solo pueden perpetuarse en el tiempo si se hace un ejercicio de consciencia en la familia: *cabëng cá jtoyebuambayám*, "volver a hablar como nosotros mismos". En el ejercicio de hacer flautas, uso generalmente la lengua kamëntsá, y trato en lo posible de que sea el canal de comunicación permanente con mi padre, mis hermanos y mis familiares, en los espacios de compartir comunitario (fiestas tradicionales o asambleas generales de la comunidad), en los procesos culturales de los que he sido partícipe (hogar infantil Basetemëngbe Yebna, escuela bilingüe Las Cochas y Colegio Bilingüe) y en los proyectos musicales familiares (Tabanok, Ainanokán, Los Flauteros de Tamabioy y Samay); estoy haciendo un ejercicio permanente de la lengua kamëntsá, pero falta mucho.

Las diversas manifestaciones del lenguaje en el pueblo kamëntsá —la huerta, la montaña, los tejidos, las máscaras, etc.— son el fundamento de los principios filosóficos de nuestra cultura: pensar, sentir, hablar y trabajar bonito; nuevos lenguajes para nuevos tiempos. A mí se me ha concedido el uso del lenguaje sonoro, que trasciende a lenguaje oral: "La palabra, antes de ser palabra, es sonido".[10] Veo que hay un sonido esencial de la vida que se está manifestando a muchos seres en la Tierra, es un sonido trascendente; aquí hay mucho ruido, mi comunidad ha sido invadida con el estruendo de afuera: el consumismo y la extracción de materiales; ese no es nuestro lenguaje, no es el mío.

Veo con gran esperanza el trabajo de mis sobrinos y mis hermanos menores; ellos habitan espacios esenciales de música, sonido y cantos en lengua propia, y puedo decir que mi sueño lo he visto realizado en vida, que este es un momento de pausa y de aprecio de los valores culturales esenciales de mi pueblo, su territorio y sus comunidades, que hoy por hoy habitan desde las cumbres andinas del valle de Sibundoy hasta la frontera con Ecuador, en el río Putumayo; hombres y mujeres van y vienen, de ciudad en ciudad, llevando en sus mochilas las medicinas para la sanación y los sonidos esenciales de la vida.

Agradezco al Creador, a la Madre Tierra, a la comunidad de Tamabioy, a mi familia y a los seres que aún no han nacido: ellos tienen el derecho a vivir en un territorio limpio, floreciente y abundante, y para ellos es mi trabajo: solo he guardado estos sonidos de mis abuelos para compartirlos hoy.

10 "Indígenas camentsá - Origen de los tiempos", video de Youtube, 4:15, publicado el 27 de noviembre de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=AgZRRxGOTJM

Kumiai, pueblo de Baja California, y su creación visual ligada a la sustentabilidad

María Mayela Benavides Cortés
y Cinthya Lorena Paz Rodríguez
Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Tijuana, México

Resumen
La mayoría de las culturas poseen una creación visual propia inspirada en su cosmovisión y su cosmogonía y ligada estrechamente a su vida cotidiana; tal es el caso de los kumiai, pueblo indígena de California y Baja California. Con el fin de comprender su creación visual, se analizaron los aspectos que inciden en ella: su cosmovisión; su cosmogonía; sus relaciones con la naturaleza, la sociedad y el territorio, y las problemáticas que interfieren en su subsistencia y, con ello, en sus creaciones visuales. Con este propósito, se realizó una revisión bibliográfica y se usaron un método cualitativo y entrevistas basadas en un guion de historia de vida complementada con la explicación de algunas de sus concepciones. Estas entrevistas fueron realizadas a mujeres reconocidas en el pueblo indígena. Los resultados obtenidos mostraron una cultura monoteísta respetuosa de la naturaleza e interesada y comprometida con la sustentabilidad. Los kumiai poseen un espíritu apacible que queda plasmado en las creaciones que realizan, las cuales no califican o valoran como artesanías, pues asumirlas de esta forma sería degradarlas, debido a que, cuando ellos construyen un objeto, lo hacen pensando en una persona específica, no en una serialidad.
Palabras clave: creación visual, kumiai, sustentabilidad, Baja California

Abstract
Most cultures have their own visual creation inspired by their cosmovision, cosmogony, which are closely linked to their daily life, such is the case of the Kumiai, an indigenous people of California and Baja California. In order to understand its visual creation, it analyzed the aspects that affect it, worldview, cosmogony, relations with nature, society and territory, and the problems they experience because these

aspects interfere in their subsistence and visual creations. With this purpose, a bibliographic review was carried out and a qualitative method was used, interviews based on a script of life history, complemented with the explanation of some of their conceptions. These were made to leader's women of the indigenous people. The results obtained showed a monotheistic culture respectful of nature, interested and committed to sustainability. They have an interested gentle spirit, which is reflected in the creations they make, which they value and consider that to qualify them as crafts is to degrade them because when they build an object thinking of a specific person.
Keywords: visual creation, kumiai, sustainability, Baja California

Introducción

El presente capítulo está basado en la cultura del pueblo kumiai, de México, ubicado en el norte de Baja California, en el municipio de Tecate, cerca de la línea fronteriza con Estados Unidos. El interés en este pueblo surge por varios motivos: porque es una etnia casi desconocida por su pequeño tamaño, por su localización geográfica —en el extremo noroeste del país—, por contar con pocos integrantes, por estar fragmentada geográficamente al habitar dos países, por su interés y respeto por la sustentabilidad y por las valiosas aportaciones que hace con su creación visual.

Con el objetivo de conocerla, se estudió su cosmovisión, su cosmogonía, sus relaciones con la naturaleza, la sociedad y el territorio y las problemáticas existentes en torno a esta. La metodología trazada para estudiar las variables propuestas abarcó, bajo un método cualitativo, una revisión bibliográfica y entrevistas basadas en un guion de historia de vida a dos mujeres kumiai con gran conocimiento sobre esta cultura: Laura Cota[1] y Norma Meza.[2] Estas entrevistas fueron realizadas en noviembre de 2018, y el corpus fue complementado con entrevistas a otros actores[3] en las que se les pidió que explicaran elementos de algunas de sus creaciones.

Con la finalidad de abordar las variables consideradas, el trabajo se dividió en cuatro grandes apartados: "Aspectos del contexto

1. Maestra de educación especial y fundadora de una casa hogar para niños y niñas kumiai en Tecate.
2. Coordinadora de las Comunidades de Pueblos Indígenas del Municipio de Tecate.
3. Estas personas, si bien no son kumiai, sí conocen su cultura.

geográfico e histórico de los kumiai", "Fundamentos de la creación visual kumiai", "Preservación del pueblo indígena y su aporte cultural" y "Conclusiones". A través de estas secciones, se describe un panorama de la cosmogonía, la cosmovisión y la vida cotidiana kumiai asociadas a la naturaleza y se analizan las acciones que inciden positivamente en la sustentabilidad y su interés en esta, así como los eventos que afectan su existencia y permanencia como pueblo indígena.

El análisis lleva a plantearle a la política pública recomendaciones para tomar medidas que incidan en la preservación de los integrantes de la etnia en condiciones que les otorguen calidad de vida, así como para que la normatividad retome las acciones de sustentabilidad que practican los kumiai.

Aspectos del contexto geográfico e histórico de los kumiai

La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos define en su artículo 2 a los pueblos indígenas como una nación multicultural conformada por más de 15 millones de personas que pertenecen a 56 grupos étnicos. Los kumiai, que también son conocidos como *tipai-ipai* o *dieguеños*, son un pueblo muy pequeño de México con presencia también en Estados Unidos.

La península californiana alberga dos estados que integran una misma unidad geográfica: Baja California, con una extensión de 73 667 km^2, y Baja California Sur, con 70 113 km^2. Este territorio tiene una longitud mayor a 1200 km; en el istmo de La Paz encuentra su mayor anchura, superior a los 250 km, y cuenta con más de 3500 km de litoral, ya que es bordeado por el océano Pacífico y el golfo de California (mar de Cortés). Baja California fue reconocida como estado en 1952, y en 1974 lo fue Baja California Sur.[4]

Los pueblos indígenas antiguos que todavía sobreviven en el estado de Baja California pertenecen al grupo yumano, ubicado al norte de la península, a 30° de latitud norte en México y junto a la frontera con Estados Unidos; además, los grupos que viven en ambos países

4. Miguel León-Portilla y David Piñera, *California: historia breve* (Ciudad de México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas y Fondo de Cultura Económica, 2012), 13-15.

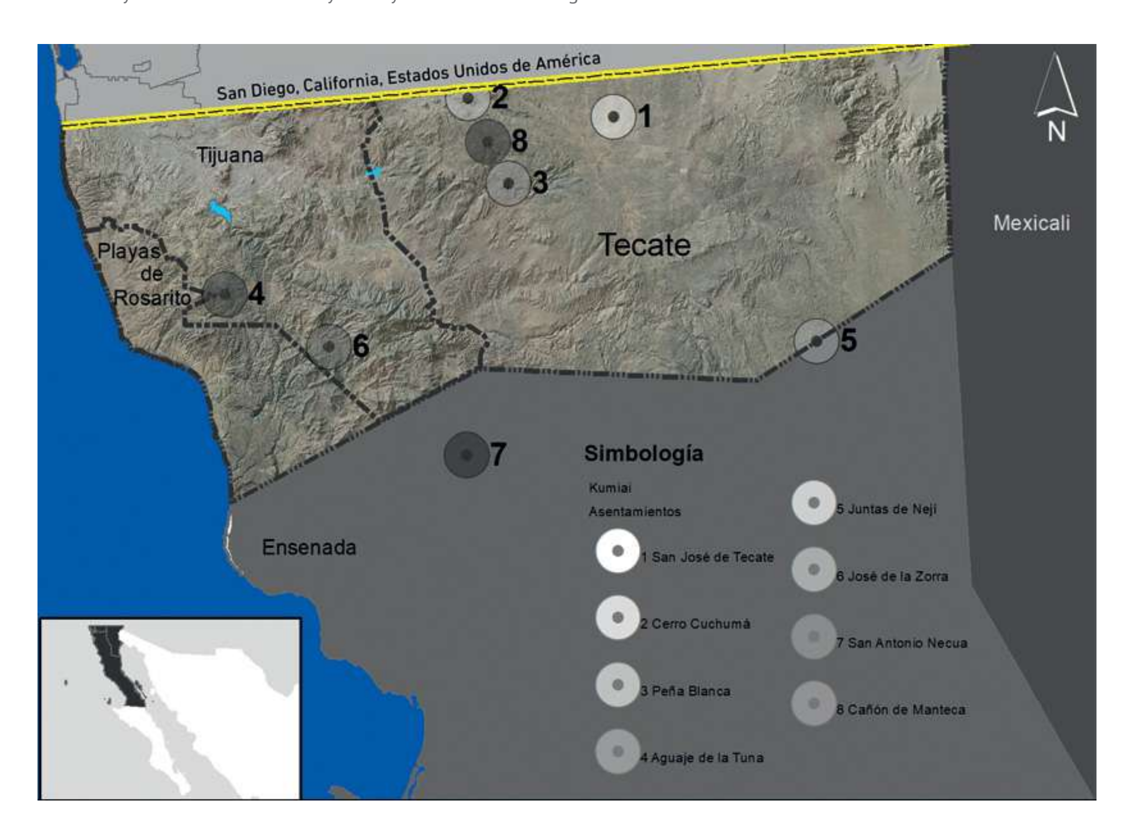


Figura 1. Ciudades de referencia y comunidades kumiai

Fuente: Raúl Ferreira

están emparentados. El grupo yumano habita en medio de las montañas, entre la sierra de Juárez[5] y la sierra de San Pedro Mártir: la primera, con altitudes que oscilan entre los 90 y los 1700 m s. n. m., y la segunda tiene los picos de La Providencia y La Encantada, con alturas mayores a los 3000 m s. n. m. Actualmente, las tierras que habitan los kumiai pertenecen a bienes comunales o ejidales. Sus asentamientos más importantes son San José de la Zorra, en el municipio de Tijuana, y Juntas de Nejí, en el municipio de Tecate, donde además existen otros asentamientos.[6] (figura 1).

5. Instituto para el Federalismo y el Desarrollo Municipal (Inafed), "Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México: Baja California", Inafed, http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM02bajacalifornia/index.html
6. Everardo Garduño, *En donde se mete el sol... Historia y situación actual de los indígenas montañeses de Baja California* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 50-54.

Fundamentos de la creación visual kumiai

Cosmogonía entretejida: su forma de vida

Diferentes estudiosos de la cultura kumiai, como Ken Hedges, Malcolm Rogers[7] y Thomas Talbot Waterman, entre otros, han escrito sobre los mitos de la creación de este pueblo. Al confrontar las versiones de los autores, se aprecia que existen tanto coincidencias como divergencias. La interpretación de Garduño,[8] por ejemplo, escrita con base en la de Waterman, se describe a continuación: Maihaiowit fue una serpiente gigante en cuyo vientre estaban las artes, como el canto, la danza y la cestería, entre otras, y habitaba en las islas Coronado, por lo que fue invitada por los kumiai para que les enseñara a danzar en las ceremonias de invocación de los muertos —*wakeruk*—. Cuando fue hacía ellos, su trayecto quedó marcado por una gran línea blanca. Resulta que Maihaiowit era de gran tamaño, y esto asustó a la tribu, razón por la cual le prendieron fuego: el resultado fue que explotó y todos sus conocimientos se esparcieron; de esta forma explican los integrantes de las tribus sus habilidades como oradores, curanderos, brujos y danzantes de las danzas del gato salvaje o del *wakeruk*. El pueblo identifica y explica las cualidades de los lugares asociándolos con el camino y la estancia de la serpiente mítica, narrativa que los kumiai asocian a su vida cotidiana y a su creación visual.[9]

Independientemente del relato, la cosmogonía de los kumiai está fundamentada en la creencia de un dios creador de la naturaleza y de ellos mismos, por lo que concluyen que todos los seres, al haber sido creados por un mismo creador, son hermanos, dado que proceden del mismo progenitor. Sostienen que fueron creados de la tierra y que a ella vuelven, postura que incide en la importancia de respetarla, incluyendo todo lo que esta produce y vive en ella. Se denominan a sí mismos como monoteístas, lo que representa una distinción entre ellos y los otros pueblos indígenas, cuya mayoría es politeísta.

Los kumiai practican un profundo respeto hacia sus ancianos y se dirigen a ellos con gran deferencia, buscando aprender de ellos por medio

7. Bibiana Santiago, *La gente al pie del Cuchumá. Memoria histórica de Tecate* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Baja California y Fundación La Puerta, A. C., 2005), 35-37.
8. Everardo Garduño, "Cartografía simbólica sobre el territorio tradicional de los kumiai", *Desacatos,* n.º 55 (2017): 97.
9. Un ejemplo de la presentación y representación de Maihaiowit está en una de las dos salas del Museo de Sitio Campo Alaska, en La Rumorosa, Baja California, que se dedica en gran parte a ella y a su relato y en la que se exhibe un cesto en el que se puede apreciar su representación visual (la visita fue realizada el 22 de diciembre de 2018).

de la escucha y la observación atenta para comprenderlos, pues los kumiai son poco expresivos y comunicativos: son más bien retraídos y abstraídos, dado que normalmente viven en soledad y aislamiento. En sus comunidades, para poder tener contacto con alguien externo a estas, si así quisieran, necesitarían visitar a una persona o una familia, y para ello tendrían que realizar una caminata de varios kilómetros, lo cual influye en que sean personas tan reflexivas y en que profundicen su propio reconocimiento.

Los kumiai están organizados en diferentes linajes; ellos ostentan con orgullo pertenecer tanto a su tribu como al linaje del que proceden y a la cultura asociada a este. Son meticulosos en llevar el registro de quiénes son parte del pueblo kumiai, y con ello registran qué porcentaje de sangre kumiai o de otra etnia hay en cada uno de ellos.[10] Incluyen en su censo únicamente a quienes están convencidos de que sí son kumiai. Hablan de cinco linajes, y cada uno de ellos está asociado a un animal cuyas características conocen bien, así como a uno de los colores fundamentales para ellos (tabla 1).

Tabla 1. Linajes kumiai

Linaje*	Animal representativo	Color representativo
Miskwich	Águila	Blanco
Kuaja	Coyote	Blanco
Kjoal	Serpiente	Negro
Kmach	Pájaro	Amarillo
Keol	Conejo	Rojo

* La escritura de los linajes es distinta dependiendo del informante.
Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistas realizadas

Habitar con la naturaleza con respeto y armonía

Entre los conocimientos que poseen y han transmitido los ancestros kumiai[11] por generaciones, están los relacionados con botánica, incluyendo el uso de todas las partes de la vegetación —flores, frutos, semillas,

10. “Se reconoce por el porcentaje de sangre indígena que se tenga. Por ejemplo, mi abuela era indígena y mi abuelo era de otra tribu, entonces a mi mamá solo le dan un 50 % en su linaje. Mi mamá se casa con otro indígena, que es mi papá, y yo ya tengo otra vez el 100 %. Se considera como parte hasta un cuarto”. Laura Cota (indígena kumiai), en entrevista con las autoras, 5 de noviembre de 2018.
11. “Uno de nuestros ancestros es Jatñil, que en lengua kumiai significa ‘perro negro’. Algunos de sus descendientes dicen que defendió todo su territorio de los misioneros porque no creía en los santos, lo que contribuyó a que conservaran sus creencias”. Cota, entrevista.

hojas, tallos y raíces—, con la finalidad de que se utilicen al máximo sus propiedades en la elaboración de diferentes productos alimenticios o medicinales u objetos de uso cotidiano y de cuidado corporal, como jabones, cremas y champús.

Con profundo respeto, los kumiai efectúan la recolección de los productos naturales que requieren para su subsistencia. La toma de estos elementos es acompañada por una ofrenda que tiene la finalidad de pedir perdón por y permiso para alterar los ciclos o las cadenas de reproducción natural, y después del ritual es que proceden con la cosecha. Cuando se ven en la necesidad de cortar un árbol, tienen la costumbre de sustituirlo con la siembra de otros siete.

La bellota es clave para el desarrollo de la vida del pueblo, pues tradicionalmente fue el principal producto agrícola de su alimentación, y hoy en día continúan consumiéndola, pero en menor medida. Varios de sus enseres domésticos fueron concebidos con el objetivo de preparar alimentos, principalmente basados en la bellota, como atole y café, entre otros, y también con ella confeccionan piezas de adorno para las mujeres, como aretes y collares. Los kumiai ven con tristeza y preocupación que el número de encinos ha decrecido significativamente, lo cual dificulta la recolección de la bellota.[12]

Otro producto agrícola fundamental es la salvia, la cual utilizan de forma medicinal, ritual y para la elaboración de objetos de uso cotidiano, y la asocian con las energías, el cielo, el agua y el aire. Desafortunadamente, hay personas ajenas a la comunidad que están empleándola para elaborar cerveza artesanal, y el aumento en la demanda constante de salvia afecta su disponibilidad, además de que quienes la extraen con este fin no tienen el respeto y cuidado que practican los kumiai, pues la arrancan de raíz, con lo que eliminan la vegetación y a mediano plazo provocan la erosión del suelo.[13] Así, destruyen sin reparar los daños, lo que contrasta con los kumiai, que buscan generar las

12. Los entrevistados mencionaron que una familia del pueblo kiliwa registró un café elaborado a base de bellota, pero ven difícil su producción debido a que donde ellos viven ya casi no se encuentra este alimento.
13. Noguera, citado en Gerardo Jocobi, *Análisis del crecimiento y acumulación de biomas* Salvia officinalis *L.* (tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2014). Cuando la salvia se siega, no se destruye la planta y las alteraciones al hábitat son mínimas. En cambio, cuando se arranca entera, se propicia la erosión del suelo. Los kumiai, cuando colectan especies artesanales, no las extraen totalmente; parte del cuidado sustentable implica dejar pasar mínimo dos meses para recolectar en el mismo sitio (ibíd.).

menores repercusiones ambientales posibles, lo cual está relacionado con su cosmovisión. Los kumiai acarician la tierra cuando danzan, y esto se asocia a la forma como tratan la vegetación, acariciándola.

Búsqueda constante de la sustentabilidad

Las prácticas de los kumiai están basadas en y promueven la sustentabilidad, lo cual está relacionado con el respeto que profesan por la naturaleza y con el interés en conservar las especies existentes. Con esta finalidad, tienen fechas establecidas para la recolección de frutos, flores, semillas, hojas, tallos y raíces. Cuando efectúan esta recolección, la dividen en tres partes: una está destinada para su consumo, otra es para alimentar a los animales y la última la utilizan como semilla para reproducirla; los kumiai asocian esta práctica con la preservación y la abundancia.

Este pueblo, además de ejercer acciones sustentables, también trata de hacer que cualquier actividad que realice sea didáctica y que haya aprendizaje en ella, sobre todo para las nuevas generaciones. Una de estas actividades es que los niños, cuando tienen la capacidad de elaborar sus objetos de uso personal, como su plato y su vaso, los confeccionan ellos mismos para que adquieran capacidad y destreza en este tipo de labores, para que se apropien e identifiquen con sus creaciones y, así, para construir un sentido de pertenencia. Lo anterior influye en que el productor y usuario de los objetos se ocupe de su cuidado y conservación responsable.

Históricamente, interesados en agredir a la naturaleza lo menos posible, inventariaron la cantidad y las condiciones de las especies animales. Cuando los kumiai requerían cazar, observaban durante semanas los animales existentes, con la finalidad de seleccionar el más adecuado, y generalmente elegían al macho más viejo, porque tenía menores posibilidades de reproducción. En la actualidad, la sabiduría de la tribu es desdeñada por los habitantes de la zona, que cazan ilícitamente y sin una cuidadosa valoración y selección de la futura presa, lo que los kumiai califican como una "matazón". Los pueblos indígenas locales ya no tienen permitido cazar: alguien lo hizo y fue encarcelado.

Tradiciones y cultura

En los kumiai se observan tradiciones ancestrales sobre las ceremonias fúnebres. Las mujeres kumiai mantienen el pelo largo y solo se lo cortan

cuando muere un familiar muy cercano; entonces, lo ubican en la tumba del muerto como símbolo de unión, como lazo entre el vivo y el muerto: esta es la forma de estar permanentemente con quien se fue. Además, llevan luto por un año, y durante este tiempo no deben mencionar el nombre de la persona fallecida; cuando este tiempo se cumple, efectúan una ceremonia que denominan *carrú* o *lloro*, la cual tiene como objetivo liberar y dejar ir el alma de la persona fallecida, bajo la creencia de que hay otra dimensión a donde van las personas que dejan la tierra. En el caso de un kumiai reconocido por la comunidad, la ceremonia es llamada *recogiendo sus pasos*.

La lengua kumiai no tiene escritura, solo sonidos, y por esta razón su historia es transmitida de forma oral, lo que influye en que la creación visual sea un legado importante; esta está plasmada en los objetos que elaboran, principalmente en la cestería y en las pinturas rupestres: estos son los documentos tangibles que existen. La maestra Laura Cota, interesada en preservar su lengua, ha trabajado en la producción de audiolibros con el propósito de que la lengua no desaparezca, dado que los niños solo aprenden español en las escuelas. Los materiales mencionados serán instrumentos útiles para documentar las historias y tradiciones kumiai.

Las expresiones culturales de este pueblo indígena están conformadas por arte, danzas, cantos, juegos, comidas, medicamentos, utensilios y una lengua que ellos califican como más rica, precisa y profunda que el español. Los elementos de la naturaleza, tanto animal como vegetal, están incluidos en sus canciones, pues están dedicadas a ella. Por ejemplo, tienen una canción que se refiere al pino bailado y otra que habla de "que el coyote y tecolote están llorando, pero que alguien muy grande y poderoso los consuela".

La mirada kumiai reflejada en su arte

El patrimonio cultural kumiai está ligado a su concepción del universo, simbolizado en todo proceso creativo a través de voces y miradas artísticas como una estrategia de comunicación visual frente al reto de preservar sus tradiciones; el proceso creativo más significativo es su lengua, y por esta razón su historia es transmitida de forma oral.

Dicha riqueza es dedicada a la madre naturaleza mediante expresiones de arte en las que se reflejan las creencias con recursos

plásticos, lingüísticos o sonoros. Así, en la literatura plasman leyendas indígenas y poesía, y en la música, a través de sonidos melodiosos, se escenifican danzas y cantos kuri-kuri:[14]

> Para nosotros, la danza es acariciar la tierra, la música, es tratar de halagarla con la música; nosotros hacemos nuestros propios instrumentos de música y regularmente las danzas son sin zapatos, porque estamos acariciando la tierra en nuestras danzas, entonces es algo que se hace con mucho respeto.[15]

Con respecto a su expresión gráfica, las pinturas rupestres documentan la vida primitiva, y en la producción artesanal se destacan la indumentaria, la joyería, la alfarería y, de manera puntual, la cestería. Los objetos que realizan con sus manos no los consideran artesanías: este término lo relacionan con objetos despersonalizados y desvalorados, porque lo que ellos elaboran es para consumo personal. En la actualidad, reconocen que cuando los venden lo hacen con sumo respeto, como medio de subsistencia, sin omitir la identidad y la sacralidad plasmada en su elaboración. A su vez, su obra es resultante de su ingenio y destreza manual y es realizada con el fin de difundir su modo de vida y las costumbres adquiridas a través de la tradición oral:[16]

> Nuestras tradiciones… me gustan mucho: tenemos cantos, tenemos juegos, tenemos comidas, medicinas, arte; arte que ahora hacemos de las canastas, de los trastes. Todo eso para mí es importante, la lengua más que nada, porque la lengua kumiai es muy bonita.[17]

Kumiai significa “que vive en lo alto”. En el pasado, su vestimenta era sencilla: cubrían su cuerpo con faldas (*shiyul*) y sandalias (*jimñau*, que también significa “los castigados”) elaboradas con tejidos de corteza de árbol de sauce o álamo:

> Las faldas antes así se vestían, así nos vestíamos, porque no había telas, había pieles, pero pues nos vestíamos como estas. Esto lo hacemos para que la gente sepa cómo nos vestíamos,

14. “Kumiai, canto kuri-kuri en comunidad El Mayor Cucapa”, video de Youtube, 5:48, publicado el 28 de enero de 2008, https://www.youtube. com/watch?v=zaQJLckLHpo
15. Cota, entrevista.
16. La creación visual de los kumiai fue bien ponderada en el concurso estatal de Baja California, en el que ganaron dos jovencitas kumiai del municipio de Tecate, quienes después participaron en el Quinto Concurso Nacional Grandes Maestros del Patrimonio Artesanal de México 2018, realizado el 7 de noviembre en Torreón, Coahuila.
17. Norma Meza (indígena kumiai), en entrevista con las autoras, 5 de noviembre de 2018.

lo damos a conocer, y sandalias hechas con fibra de palmilla.[18] (Figuras 2 y 3)

Otra forma de reflejar la concepción del mundo kumiai es a través de la joyería. En el proceso creativo de elaborar las joyas, plasman una leyenda ancestral que da forma a sus diseños, con funciones específicas para las personas que las usan: protección, adorno o ejemplificación de relatos míticos relativos a su cosmogonía. Las piedras y las semillas recolectadas del entorno natural que habitan son los materiales legendarios con los que se confeccionan las piezas artesanales (figuras 4 y 5).





Figura 2. Falda kumiai (*arriba*)

Fuente: colección de Pilar Silva y fotografía de Cinthya Paz

Figura 3. Sandalias kumiai (*abajo*)

Fuente: colección de Pilar Silva y fotografía de Cinthya Paz

La cestería (figura 6), por su parte, está basada en conocimientos ancestrales del tejido kumiai y es elaborada con elementos vegetales, como el junco, el sauce y la aguja de pino, materiales que no se solidifican y resultan permeables, por lo que quedan pequeños huecos en las piezas que se cierran cuando estas son humedecidas. La fibra natural, al absorber el agua, se esponja, los orificios se cierran y el recipiente queda sellado e impermeable: ya no permite la salida del agua. El nombre del cesto en kumiai es *shikuin*: es una pieza que se confecciona para el uso doméstico y su forma obedece a la función de almacenar, cernir y moler frutas silvestres y semillas, entre otros elementos.

Los objetos elaborados por el pueblo kumiai son destinados a una persona específica, por la cual incluyen una oración cada vez que realizan

18. Ibíd.





Figura 4. Pulsera de piedras (*arriba*)

Fuente: colección de Laura Cota y fotografía de Cinthya Paz

Figura 5. Pulsera y aretes de semillas (*abajo*)

Fuente: colección de Pilar Silva y fotografía de Cinthya Paz

una puntada o un nudo o cuando concluyen una fase de la producción. La súplica está orientada a que la persona tenga salud o abundancia, entre otros deseos. Los diseños que plasman en sus creaciones están asociados al linaje del que proceden, el cual, como se dijo anteriormente, está ligado a un animal emblemático. Los colores básicos son el blanco, el negro, el rojo y el amarillo, que asocian con los cuatro puntos cardinales y con los colores de las pieles humanas; cada linaje, como se dijo, tiene su color específico, y este, a su vez, su propio significado.

Los kumiai elaboran sus creaciones siguiendo procesos meticulosos: su desempeño requiere de tiempo. Los objetos son elaborados uno por uno: no hacen varios al mismo tiempo y no utilizan máquinas para los procedimientos. Además, ellos mismos recolectan la materia prima requerida, que, por ser de origen vegetal, cortan solo cuando es luna llena: así lo hacen con los postes para hacer el cerco de la cestería, por ejemplo. Cada material debe estar en ciertas condiciones: el sauce lo trabajan fresco y secan el junco antes de utilizarlo: "El junco, que se corta en luna llena en los arroyos y después se pone a secar, se remoja y se pone a tejer".[19]

El tinte de las fibras vegetales es realizado mayormente con tinturas naturales, y el secado de estas requiere de aproximadamente un mes. Para obtener las tonalidades de verde, machacan diferentes

19. "Kumiai. Tejiendo con juncos y árboles", video de Youtube, 4:12, publicado el 18 de diciembre de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=KxFCp5cCzYw

plantas; para el rojo, utilizan lo que denominan *cochinilla*, y los tonos de ocre, entre otros, se obtienen de clavos y latas oxidados:

> El junco se mezcla con cáscaras de encino, salvia, sauce y sauco, dando color en el tejido, y se pone a cocer; el *sauil* es un platón útil para moler la bellota, se limpia frijol y trigo, es una especie de cernidor.[20] (Figura 7)

Lamentablemente, los kumiai experimentan cada día mayores dificultades para la recolección de los insumos requeridos para la elaboración de los cestos.





Figura 6. Cesto de forma globular sin tapa (*arriba*)

Fuente: colección de Pilar Silva y fotografía de Cinthya Paz

Figura 7. *Sauil* kumiai (*abajo*)

Fuente: colección de Pilar Silva y fotografía de Cinthya Paz

Preservación del pueblo indígena y su aporte cultural

Por las extremas condiciones climáticas de Baja California y California, los kumiai fueron seminómadas: con el fin de resguardarse de las altas temperaturas en la planicie, en el verano vivían en las montañas, y para protegerse de las bajas temperaturas en los montes, en el invierno se iban a las costas. Hasta hace aproximadamente un siglo les fue posible hacer estos traslados, pues las condiciones de ese momento lo permitían, además de que había una escasa población y predios sin privatizar, lo que les daba completa libertad para desplazarse por el territorio sin inconvenientes. Actualmente, no tienen el privilegio de vivir como lo

20. Ibíd.

hicieron sus ancestros, ya que junto a las costas del norte del estado, donde históricamente habitaron, ya hay edificaciones. Todavía hay diferentes ranchos en las laderas de las montañas que pertenecen al Parque Nacional, donde históricamente efectuaron la cosecha del pino.

Los kumiai experimentan actualmente una fuerte restricción de acceso a la montaña de El Cuchumá, su lugar sagrado más importante. Ellos asocian las montañas con seres mitológicos y las utilizan como recinto de muertos y como sitios ceremoniales para la iniciación de los chamanes. La montaña de El Cuchumá, consideran, fue erigida por el dios creador, Maayhaay, como recinto de su representante en la tierra, Kuuchuma. A esto se añade que es escenario de iniciaciones, por lo que los kumiai tienen un gran respeto ancestral ante ella:

> Estaba prohibido hablarle, excepto en ocasiones apropiadas; discutir cosas inapropiadas cerca de la colina sobre dios o el espíritu de la montaña; hacer mal uso de sus espacios, o ascender a sus cumbres más altas y su pico. El castigo, si se incurría en estos actos, podía ser la muerte.[21]

Aún con la trascendencia que tiene El Cuchumá en su cosmovisión, con los cambios socioterritoriales perdieron el libre acceso, que está restringido por los ranchos construidos en la base de la montaña. En la actualidad, el único establecimiento que les permite acceder a la cumbre es el rancho La Puerta, pero solo seis días al año, entre los que se destacan el 21 de marzo y el 21 de diciembre, cuando inician los solsticios de primavera e invierno, respectivamente; para ello, necesitan solicitar anticipadamente la autorización. El Cuchumá está asentado sobre la línea fronteriza entre México y Estados Unidos, por lo que este último construyó una reja metálica para trazar su límite geográfico.

Por generaciones, los kumiai han vivido en California y lo consideraron su territorio, por lo que la creación de la línea fronteriza los dividió; actualmente viven cerca de ella, al sur y al norte: en el sur de California, Estados Unidos, y en el norte de Baja California, México; los kumiai que viven en ambos países mantienen y cultivan su hermandad histórica. El Gobierno de Estados Unidos, en un gesto comprensivo y respetuoso, entendiendo que tanto los kumiai como su territorio son una unidad, decidió no solicitarles a los que viven en México la visa de su país: es suficiente con que presenten el documento que los identifica como parte de esta comunidad.

21. Garduño, "Cartografía simbólica…", 102.

Resiliencia ante la adversidad

Los kumiai han experimentado pérdidas con respecto a la posesión de las tierras que han habitado desde sus ancestros, lo cual responde a diferentes razones. En algunos casos, porque de buena fe, interesados en el bienestar de quienes no son kumiai, les permiten utilizar sus tierras para que tengan donde vivir y realizar una actividad productiva que les provea su sostenimiento. Desafortunadamente, algunos a quienes han ayudado destruyen sus cementerios, y en ocasiones premeditadamente, utilizando engaños; el interés por estas tierras proviene de que son consideradas título de propiedad ancestral.[22] Asimismo, los kumiai han experimentado la invasión de sus tierras, como ha sucedido en Juntas de Nejí; los invasores proceden de diversas formas: hay quienes poco a poco agrandan su propiedad en detrimento de la comunidad kumiai, y alguien alguna vez, con el fin de legitimar y quedarse con tierras que no le pertenecían, contrató un topógrafo y delimitó un polígono de mayor área al que habitaba para posteriormente legalizarlo.

Estos hechos hacen que en algunos casos los kumiai demanden a las personas que actúan abusivamente en detrimento de ellos, pero tienen en contra que los juicios se demoran mucho tiempo. Para conservar su territorio, luchan convencidos de que sus tierras no pueden ser embargadas ni vendidas, pero también saben que existen actos de corrupción que favorecen la invasión sin escrúpulos ni respeto por sus tierras. Por tratarse de tierras comunales o ejidales, los kumiai apelan a la máxima autoridad en la Asamblea Comunitaria y la Asamblea Ejidal, pues es allí donde se tratan y resuelven los asuntos agrarios. Entre los factores adversos está que Baja California es uno de los pocos estados que aún no reconocen a sus pueblos indígenas; solo existe una iniciativa de ley. Norma Meza, como coordinadora de las Comunidades de Pueblos Indígenas del Municipio de Tecate, busca el desarrollo de estos pueblos por medio de la creación de la figura de consejeros indígenas con voz y voto.

Además, la percepción de seguridad de los kumiai es vulnerada por quienes invaden su territorio con la intención de buscar aventura y destrucción, entre los que se encuentran los *jeeperos*, los motociclistas, los borrachos y los que destruyen o botan basura donde viven los kumiai. Ante esto, los habitantes se ven en la necesidad de diseñar estrategias efectivas de protección, más aún cuando la agresión se

22. El investigador Everardo Garduño documentó este tipo de hechos y presenció las emociones de personas kumiai que lo acompañaron a identificar estos sitios, las cuales lloraron cuando se dieron cuenta de que estos habían sido destruidos.

acrecienta por la corrupción que existe en los policías, que no acuden si no les dan cierta cantidad de dinero.

Ante las problemáticas que experimentan, los kumiai de México consideran que los pueblos indígenas son más apreciados cuando los exponen en los museos. Esto responde a la forma como son tratados los kumiai que viven en Estados Unidos, pues se los mira con aprecio y respeto y cuentan con garantías, como el hecho de que conserven sus tierras, en las que tienen sus casinos, que les permiten vivir con holgura. Por el contrario, quienes viven en México ven cómo les son arrebatadas sus tierras para que otros realicen negocios prósperos, como ranchos o viñedos, entre otros; viven en pobreza, entre otros factores, porque les restringen incluso el acceso al medio natural como fuente de sustento, a lo que se añade que las expresiones culturales indígenas no son valoradas en México de la misma forma que en Estados Unidos.

Conclusiones

La cosmogonía de los kumiai está fundamentada en su creencia monoteísta: consideran que todo lo que existe es obra de un solo dios creador y que esto, asimismo, los distingue de los pueblos indígenas, cuya mayoría es politeísta. Atribuyen sus capacidades creativas a Maihaiowit, una serpiente gigante que cuando estuvo entre ellos explotó y esparció sus conocimientos sobre las artes: canto, danza y cestería, entre otras. Su cosmovisión está estrechamente asociada a los conocimientos heredados de sus ancestros con respecto a respetar y escuchar los ciclos de la naturaleza, lo que repercute en la búsqueda de una vida en armonía con ella, bajo una relación sumamente delicada que se traduce en lo que simbólicamente transmiten en sus danzas: acariciar la tierra.

De su cosmovisión surgen acciones sustentables fundamentadas en causar la menor agresión posible a la naturaleza: en la caza, buscan que la muerte del animal tenga las menores repercusiones posibles en los ciclos reproductivos, y en la cosecha de frutos, flores, hojas, tallos y raíces, tienen la intención de hacerla adecuadamente, en la fecha correcta, y de dividir lo obtenido en tres partes, con la finalidad de asegurar tanto la subsistencia de los humanos y los animales como la reproducción vegetal. Los kumiai realizan estos actos noblemente, buscando la subsistencia más que el enriquecimiento.

Vivieron en un amplio territorio que no tuvo restricciones para ellos y sobre el cual diseñaron su estrategia de vida cotidiana, la cual recuerdan con cariño; hoy, buscan sobreponerse con suma dignidad a las condiciones actuales, sabiendo que son adversas y en ocasiones difíciles de sortear. Para ellos, aún es doloroso darse cuenta de que la vegetación que ellos respetan y cuidan es pisoteada y destruida por otros, y cuánto más triste es encontrarse sorpresivamente con que estas personas destruyen sus cementerios, donde enterraron a sus muertos, con el afán de apropiarse de sus tierras, sin importar que los estén despojando, todo porque estas se convierten en territorios en disputa. Mientras se suscitan estos eventos mencionados, su vida cotidiana se modifica paulatinamente por el aumento de restricciones territoriales de acceso a los sitios que conformaron su imaginario.

Ante lo expuesto, la cultura kumiai, como otras, está en peligro de extinción y con ello sus aportaciones al universo de la creación visual. Se requiere de una política pública federal, estatal y municipal que no solo contribuya a la continuidad y al fortalecimiento de la creación y expresión visual de este pueblo indígena y de los asentados en el estado de Baja California y de todo el país, sino que además, en lugar de agredirlos, procure su existencia y contribuya a mejorar la calidad de vida de todas las comunidades indígenas del país.

Referencias

Garduño, Everardo. "Cartografía simbólica sobre el territorio tradicional de los kumiai". *Desacatos*, n.º 55 (2017): 97.

_______. *En donde se mete el sol... Historia y situación actual de los indígenas montañeses de Baja California*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Instituto para el Federalismo y el Desarrollo Municipal (Infed). "Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México: Baja California". Inafed. http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM02bajacalifornia/index.html

Jocobi, Gerardo. *Análisis del crecimiento y acumulación de biomas* Salvia officinalis *L.* Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2014. http://biblio.uabcs.mx/tesis/te3181.pdf

Leal, Sandino. "Kumiai. Tejiendo con juncos y árboles". Video de Youtube, 4:12. Publicado el 18 de diciembre de 2012. https://www.youtube.com/watch?v=KxFCp5cCzYw

León-Portilla, Miguel y David Piñera. *California: historia breve*. Ciudad de México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas y Fondo de Cultura Económica, 2012.

Santiago, Bibiana. *La gente al pie del Cuchumá. Memoria histórica de Tecate*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Baja California y Fundación La Puerta, A. C., 2005.

Vrx3. "Kumiai, canto kuri-kuri en comunidad El Mayor Cucapa". Video de Youtube, 5:48. Publicado el 28 de enero de 2008. https://www.youtube. com/watch?v=zaQJLckLHpo



MEMORIA E IDENTIDAD

“Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua”: reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias en las tablas de Sarhua en Lima (Perú)

Gabriela Germaná Roquez
Department of Art History, Florida State University,
Tallahassee, Florida, Estados Unidos

Resumen

Este capítulo analiza las pinturas que los pobladores provenientes de la comunidad rural andina de Sarhua, Ayacucho, Perú, realizan en la ciudad de Lima desde la década de los setenta del siglo pasado. El ensayo explica cómo los pintores cambiaron la estética característica de las pinturas que se realizaban desde tiempo atrás en Sarhua y cómo adoptaron elementos visuales y narrativos del entorno urbano de Lima. Esta visualidad les permitió comunicarse de manera efectiva con el nuevo público para dar a conocer el modo de vida de Sarhua y reclamar por las injusticias sufridas. En este capítulo discuto, además, cómo la nostalgia por el pasado dio lugar a pinturas con escenas en las que la oposición entre un pasado rural ideal y un presente en contacto con la modernidad, lleno de problemas, llevó a que estas se constituyeran en un elemento importante para la reconstrucción de la identidad fragmentada de los sarhuinos en Lima. Finalmente, este estudio busca demostrar cómo las tablas de Sarhua refieren a los modos en los que las identidades diaspóricas pueden ser negociadas en un nuevo entorno cultural y cómo se expresan las complejas y activas negociaciones entre grupos subalternos y grupos de poder.

Palabras clave: Perú, arte indígena contemporáneo, tablas de Sarhua, migración, identidad, nostalgia, modernidad

Abstract

This article analyses the paintings that the people from the rural Andean community of Sarhua produce in the city of Lima since the 1970s. The paper explains how the painters changed the characteristic aesthetic of the paintings that were produced since long ago in Sarhua, and adopted visual and narrative elements from the urban environment of Lima. This new visuality allowed them to communicate effectively with the new public to make them known the way of life of Sarhua and to claim for

the injustices suffered. In the article I also discuss how nostalgia for the past gave rise to paintings with scenes in which the opposition between a rural ideal past and a present in contact with modernity full of problems, constituted the paintings in important elements to reconstruct the fractured identity of Sarhuinos in Lima. Finally, in the article, I attempt to demonstrate how the Tablas de Sarhua refer to the ways in which diasporic identities can be negotiated in a new cultural environment and how they express the complex and active negotiations between subaltern groups and power groups.
Keywords: Perú, indigenous contemporary art, tablas de Sarhua, migration, identity, nostalgia, modernity

Introducción

En 1975, Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices, dos migrantes de Sarhua —un pequeño pueblo rural en las alturas del departamento de Ayacucho, Perú—, exhibieron por primera vez sus pinturas en Lima, la capital del país.[1] Las pinturas que presentaron se diferenciaban de las pinturas sobre vigas que se realizaban en Sarhua desde mucho tiempo atrás y que tenían la función de crear cohesión social dentro de la comunidad. Las nuevas pinturas, por el contrario, estaban destinadas a un público urbano y mostraban, sobre tablas rectangulares de madera y en un estilo más cercano a una estética moderna occidental, escenas idílicas de la vida rural en Sarhua. Con el tiempo, este nuevo estilo de pinturas fue adoptado por otros migrantes sarhuinos en Lima, algunos de los cuales, posteriormente, empezaron a representar temas de denuncia y crítica social. Por un lado, el propósito de las nuevas pinturas fue producir objetos decorativos para la venta al público urbano, pero, por otro, la intención de los artistas también fue dar a conocer el modo de vida de su comunidad y reclamar ante las constantes injusticias a las que esta era sometida.

Los pintores sarhuinos utilizaron imágenes y textos tomados del nuevo contexto en el que se insertaron, en primer lugar, para construir la imagen del mundo rural ideal que tuvieron que dejar atrás, y, luego, para reclamar agencia y visibilidad en un entorno que no se preocupaba por los grandes problemas que experimentaban debido a la guerra

1. Quiero agradecer a todos los pintores sarhuinos que han compartido conmigo valiosa información sobre Sarhua y las tablas pintadas, especialmente a Primitivo Evanán Poma por sus invalorables comentarios, que me van permitiendo conocer y entender mejor la rica y compleja historia de este arte.

interna y a la migración a Lima. Al escoger qué escenas representar y cómo representarlas para el público urbano, los pintores construyeron la imagen de un pasado ideal que se estaba perdiendo y lo contrapusieron a un presente caótico y lleno de problemas. David Lowenthal explica que los retornos nostálgicos al pasado son también una manera de escapar del peso y de las aflicciones del presente. El hecho de enfrentar un futuro incierto incrementa la nostalgia y construye un mundo ideal a partir de algunos aspectos del pasado.[2] Más aún, Lowenthal indica que, cuando las convicciones y creencias fundamentales se desarticulan, el apego a lugares familiares puede amortiguar la agitación social, y la nostalgia puede reafirmar la identidad lastimada por la agitación reciente.[3] Debido a los sentimientos de nostalgia, las nuevas pinturas, propongo, se convirtieron en uno de los más importantes símbolos culturales de la identidad sarhuina en Lima.

En este capítulo demostraré cómo las tablas de Sarhua realizadas en Lima refieren a los procesos de resignificación identitaria y a los modos en los que las identidades diaspóricas pueden ser negociadas dentro de un nuevo entorno cultural en el que se expresan las complejas y activas negociaciones entre grupos sulbalternos y grupos de poder. Esta negociación ocurre a través de la apropiación y reelaboración de la estética y los conocimientos dictados por las estructuras hegemónicas de poder. Para demostrar esto, analizo primero las circunstancias que rodearon la creación de las pinturas en Lima, los propósitos de los pintores y el estilo visual adoptado para estas nuevas pinturas. Luego, discuto la manera como las pinturas de temas rurales —a través tanto de los mismos elementos visuales y los textos presentes en las composiciones como de una serie de discursos— se constituyeron en elementos importantes

2. David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).
3. Ibíd., 13.



Figura 1. Detalle de una tabla de Sarhua tradicional ofrecida por Marceleno H. P. a Eloy Alarcón y Odelia Baldión, 1975; tintes naturales sobre tronco de madera; 290 x 30 cm

Fuente: colección de Vivian y Jaime Liébana @casaliebana, fotografía de la autora

para la reconstrucción de la identidad sarhuina en Lima. Finalmente, examino cuatro series de pinturas sobre crítica social producidas por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, para demostrar cómo, a través de la oposición entre lo rural y lo urbano, se construyó un discurso que revaloraba una sociedad andina ideal, siempre en peligro frente a los vicios de la ciudad y la modernidad. En esta parte, sin embargo, también analizo cómo, con el paso de los años y en algunas circunstancias, los elementos relacionados con la vida urbana moderna dejan de ser perjudiciales y son insertados por los pintores, en sus propios términos, en la historia ideal de Sarhua.

La reinvención de la pintura de Sarhua en Lima

Los ejemplares más antiguos de vigas pintadas de Sarhua que se conocen hasta el momento datan de fines del siglo XIX.[4] Se trata de troncos cortados verticalmente por la mitad, con representaciones pintadas con tintes naturales en la zona uniforme (figura 1). Las pinturas eran realizadas por algún miembro de la comunidad por encargo de los padrinos de un matrimonio cuando la pareja terminaba de construir su nueva casa. Las vigas eran dispuestas en la parte interior del techo de la vivienda y mostraban siempre la misma composición: a lo largo de la viga, en recuadros, se encuentran las representaciones y los nombres de los miembros de la familia y de amigos de la pareja que hayan colaborado significativamente en la construcción de la casa; en la zona superior, las deidades andinas del sol y la luna, y en la zona inferior, por lo general se puede ver a la Virgen de la Asunción, patrona de Sarhua, o a otro santo católico. Los recuadros están separados por franjas decoradas con motivos geométricos o florales. La composición se completa con un texto, en la zona más baja de la tabla, que indica los nombres de los padrinos que ofrendaron la pieza, los de la pareja que la recibió y la fecha del evento.

La viga se "lee" de abajo hacia arriba y la ubicación en el espacio pictórico de cada grupo de personajes depende en gran medida del grado de colaboración —económica, material o laboral— que cada

4. Una primera versión de esta parte del artículo apareció en Gabriela Germaná, "Tablas pintadas de Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales", en *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic*, ed. Cécile Michaud (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015), 253-257.

familiar o amigo haya tenido en la construcción de la casa. La ausencia de un miembro del entorno cercano, por otra parte, señala a quien no colaboró o a quien tenía alguna desavenencia con los dueños de la casa, lo que daba lugar a que, posteriormente, con la ayuda de la comunidad, se buscara solucionar los conflictos y restablecer los lazos perdidos.[5] Asimismo, solo las actividades consideradas adecuadas por la comunidad sarhuina son representadas como distintivas de cada personaje.[6] Se trata, por lo tanto, de una plástica normativa, relacionada con la transmisión de un orden social, aspecto que es reforzado también por el texto de la zona inferior de la viga, donde queda instituido el nuevo lazo creado entre los padrinos y la pareja de esposos. Las tablas de Sarhua, por lo tanto, están relacionadas con la transmisión de un orden social y con sistemas estructurales de intercambio, reciprocidad y cohesión social.

En 1973, momento en el que el uso simbólico de las vigas pintadas estaba cayendo en el olvido en Sarhua, Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices, dos migrantes provenientes de esta comunidad, realizaron por primera vez en Lima una viga pintada para acompañar la fiesta que se celebraba por el aniversario de Sarhua en la ciudad capital. Motivados por los antropólogos Salvador Palomino Flores y Víctor Cárdenas Navarro, Evanán y Yucra decidieron continuar pintando. Cárdenas, además, los contactó con el coleccionista de arte popular y dueño de la Galería Huamanqaqa, Raúl Apesteguía. En agosto de 1975 se inauguró en esa galería la primera exposición de tablas pintadas de Sarhua.[7]

Según se desprende del catálogo de la muestra, además de dos vigas realizadas en el antiguo estilo —y otros objetos tradicionales de Sarhua, como bastones y ponchos—, la exposición incluyó nueve pinturas bastante distintas a las anteriores, tanto por su formato como por su temática: sobre planchas rectangulares de triplay, los artistas representaron con pinturas sintéticas diversas escenas que evocaban idílicamente la vida y las costumbres rurales de Sarhua.[8] Por un lado, el propósito de las nuevas pinturas fue producir objetos decorativos para la venta al público urbano, pero, por otro lado, los artistas tenían la

5. Primitivo Evanán Poma (pintor sarhuino), en conversación con la autora, octubre de 2011.
6. Olga González, *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes* (Chicago: The University of Chicago Press, 2011), 76.
7. Primitivo Evanán Poma y Ramón Mujica Pinilla, *Proyecto Piraq Kausa Kaykunapaq - ¿Quién será el culpable?: memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua - Ayacucho* (Lima: Editorial Planeta Perú, 2019), 244-245.
8. Pablo Macera, *Las tablas pintadas de Sarhua* [cat. exp.] (Lima: Galería Huamanqaqa, 1975).



Figura 2. *Convido del varayocs*, 1990; pintura acrílica sobre madera; 41 x 60 cm

Fuente: tabla realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua; fotografía de la autora

intención de dar a conocer la historia, los conocimientos y el modo de vida de su comunidad, así como reclamar ante las constantes injusticias de las que esta había sido víctima.

En una entrevista con motivo de la primera exposición de sus pinturas, Evanán y Yucra manifestaron: "Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua; a ese pueblo olvidado al que todavía no llega la carretera; a ese pueblo que queremos con toda nuestra alma, que no tiene hospital y que no van buenos maestros". Y más adelante Evanán agrega:

> Esto es solo el comienzo. El maestro Víctor piensa hacer otras tablas en las que vamos a contar la historia de Sarhua y los cuentos que circulan en el pueblo. (…) no lo vamos a presentar solo para hacer negocio o algo parecido, sino para que la gente de Lima y de otras partes sepa cómo se lucha por la vida en Sarhua.[9]

De acuerdo con estos propósitos, si bien las tablas de Sarhua creadas en Lima conservaron algunas características visuales de las vigas tradicionales, debieron también ser reconfiguradas y adaptarse a las convenciones del sistema en el que se insertaban. Respecto a las vigas tradicionales, las nuevas tablas de Sarhua conservan "las flores y figuras geométricas que dividían los campos se transforman en marcos decorativos; el estilo *naif* también se mantiene, con personajes cándidos de formas planas y colores planos, delineados con negro sobre una

9. Nilo Espinoza Haro, "Hacen Quelcas", *La Prensa*, 23 de agosto de 1975, 11.

superficie blanca".[10] A ello se puede agregar la persistencia de una técnica que privilegia el dibujo para definir los diseños, así como la indisoluble presencia de la imagen y el texto. Las nuevas tablas, sin embargo, debían presentar características que las hicieran atractivas, que pudieran ser fácilmente decodificadas y que garantizaran que sus contenidos fueran considerados válidos por el público urbano.[11] Los pintores sarhuinos, por lo tanto, reconfiguraron los aspectos visuales y los textos de sus antiguas vigas pintadas y los adaptaron a las convenciones del sistema en el que se insertaban, pero al mismo tiempo se apropiaron de estas convenciones visuales y las reelaboraron según sus propios intereses. En cuanto a los aspectos visuales, por un lado, las pinturas adoptaron el formato rectangular, más cercano a los cuadros de tradición occidental, y por otro lado, las imágenes ya no mostraban a miembros concretos de la comunidad de Sarhua en fondos neutros, sino que mostraban escenas narrativas compuestas por grupos de sarhuinos realizando actividades diversas (figura 2), e incluso, en algún momento, se empezaron a añadir elaborados fondos con paisajes.

Es interesante notar que el estilo de las nuevas pinturas comparte varias características visuales con las ilustraciones que un grupo de diseñadores gráficos produjo en Lima durante las décadas de 1970 y 1980. El periodo en el que se empezaron a realizar las nuevas tablas de Sarhua estuvo fuertemente marcado por la política de corte socialista-populista del Gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). La educación escolar, como ámbito desde el que se podían difundir contenidos que resaltaran aspectos de la cultura local en detrimento de ideologías foráneas, fue una de las preocupaciones centrales de este Gobierno, y sobre este tema se produjeron materiales educativos que fueron ampliamente difundidos en diferentes partes del Perú y, específicamente, en varios sectores de Lima.[12] Tanto en los libros

10. Como indica Adorno, desde el punto de vista hegemónico, la única manera válida de expresar un punto de vista sustentado es a través del saber científico, objetivo y razonado. Rolena Adorno, "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 14*, n.º 28 (1988): 64.
11. González, *Unveiling Secrets*..., 118 (traducción propia).
12. El 21 de marzo de 1972, el Gobierno de Velasco decretó la Ley General de Educación, que planteaba una reforma a los métodos tradicionales de enseñanza. El historiador Enrique Mayer, quien participó en la producción de materiales educativos, indica que uno de los principios era alejarse del estudio de los héroes nacionales, animando en cambio a los maestros "a descubrir lugares olvidados y héroes locales (...), incluidos los campesinos que habían reclamado sus tierras a los hacendados o a abogados deshonestos que habían defendido indios falsamente acusados". Enrique Mayer, *Cuentos feos de la Reforma Agraria Peruana* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Centro Peruano de Estudios Sociales, 2009), 9.

publicados por el Estado peruano como en otros materiales infantiles publicados en la época que compartían las políticas velasquistas, hubo un cuidadoso trabajo de ilustración inspirado en diversas fuentes del arte andino, que se caracterizaba por el predominio del trazo lineal, el relleno con colores fuertes y planos, el estilo ingenuo, el uso básico del sistema de perspectiva y los contenidos alusivos a una vida idealizada en el campo.[13] Además, las imágenes solían tener un pequeño texto explicativo.

Por otro lado, Primitivo Evanán ha señalado su interés por el Gobierno de Velasco y sus políticas en favor del campesino, pues "gracias a él muchos provincianos pudieron desarrollar y valorar sus formas culturales en Lima."[14] Asimismo, el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura en el área de arte al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, por parte del Gobierno de Velasco en 1975, inspiró a Evanán a proseguir con el proyecto de las tablas pintadas.[15] Y en 2012, Evanán realizó la tabla titulada *Incarey*, en la que representa a una comparsa de danzantes sarhuinos pasando delante del palco presidencial, con lo que reivindicaba las acciones del general Velasco en su favor. Si bien los pintores de Sarhua en Lima no se inspiraron directamente en las ilustraciones desarrolladas por los diseñadores gráficos limeños, sí es importante tener en cuenta que las nuevas tablas de Sarhua fueron producto también de las ideas y la cultura visual contemporáneas que se circulaban en Lima en ese momento.

13. La visualidad de la gráfica infantil del Gobierno de Velasco estuvo en gran parte definida por el trabajo de tres ilustradoras: Charo Núñez, Nabuko Tadokoro y Gredna Landolt. Ellas participaron en la ilustración de dos libros de lectura editados por el Ministerio de Educación, *Amigo* (1975) y *Paseo* (1976), así como de los suplementos infantiles "Urpi", del diario *La Prensa* (1975), y "Visión futuro", del diario *Visión* (década de 1980). Las ilustradoras, si bien se inspiraron en el arte andino tradicional (en los dibujos lineales de los mates burilados y los colores de los textiles, por ejemplo), crearon un tipo de ilustración que hacía referencia a "lo peruano", de modo más general, con el que podían identificarse los niños de las diversas regiones. Otro aspecto importante fue la técnica. En la década de los setenta, las impresiones a color debían hacerse con una primera placa que imprimía las líneas negras del dibujo, y las siguientes, cada una con un color. Para que los colores calzaran dentro de las líneas, lo más práctico era hacer dibujos de líneas "cerradas" y usar colores planos que llenaran las áreas determinadas por las líneas. Charo Núñez y Gredna Landolt (ilustradoras), en conversación con la autora, octubre de 2017.
14. Conversación, julio de 2012.
15. Primitivo Evanán, vista guiada a la exposición *Éxodo/Llaqta puchukay: Historia de Migración y Violencia en las pinturas de Sarhua*, Gallería Pancho Fierro, Lima, Septiembre 2011.

Comenta Primitivo Evanán que las primeras pinturas que él y Yucra realizaron solo llevaban el título de la escena representada. Sin embargo, estos títulos casi siempre estaban en quechua y no sugerían nada a su nuevo público, por lo que los pintores empezaron a incorporar recuadros con textos explicativos en castellano.[16] El uso del español en estas obras tenía la función de comunicar un contenido a las personas que hablaban este idioma. Sin embargo, su uso registra la propia experiencia de sus productores: como parte de su adaptación a la ciudad de Lima, los sarhuinos migrantes se vieron obligados a aprender, sin ninguna ayuda y con grandes dificultades, el idioma español. El resultado fue una mezcla de español y quechua denominada *quechuañol*. La configuración de los textos en las tablas de Sarhua, como hace notar Macera, se enfrentó a la compleja tarea de situarse no solo entre el quechua y el español, sino entre la oralidad y la escritura.[17] Es evidente que hay una escritura traspasada por la oralidad —sobre todo en un casi inexistente manejo de la puntuación y en ciertas rupturas de continuidad narrativa— y una subordinación del quechua al español,[18] lo que se manifiesta principalmente en la permanencia de algunas palabras en quechua y en la interpretación de algunas vocales del español de acuerdo con el sistema fonológico de aquel idioma.[19]

La reconstrucción de una identidad fragmentada

En 1976, Yucra y Evanán formaron el taller Q'ori Taqe —Almacén de Oro—, ubicado en Delicias de Villa, en el distrito de Chorrillos, Lima. Ese mismo año se incorporó al taller el sarhuino Juan Walberto Quispe Michue, y en 1978 el también sarhuino Julián Ramos Alfaro. En 1982,

16. Conversación, octubre de 2011.
17. Carmelón Berrocal Evanán, Pablo Macera y Rosaura Andazábal, *Flora y fauna de Sarhua: pintura y palabra* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos y ELF Hydrocarbures Pérou, 1999), 12.
18. Pablo Macera indica que, como todas las lenguas orales en el Perú, la relación que el quechua establece con el castellano es de subordinación, hecho que deriva "de una ventaja tecnológica diferencial al momento del encuentro-conflicto, puesto que una de aquellas lenguas (castellana) era ya, previamente, escrituraria y alfabetizada. De tal modo que, desde entonces, cuando las lenguas subordinadas del Perú han asumido la escritura, de algún modo se han occidentalizado a través de esa configuración". Ibíd., 14.
19. Un fragmento del texto de la tabla *Serena* (1976), de Víctor Yucra, por ejemplo, dice: "Serena / en las grandes cataratas donde renacen ríos aguas cristales espumosos al pie de los inmensos cerros existen serenas mujeres angelicales de medio cuerpo de pez afinan a los instrumentos musicales arpa violín guitarra mandolina".



Figura 3. *Chaca chutay*, 1984-1985; pintura acrílica sobre madera; 80 x 120 cm

Fuente: tabla realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua; colección del CEPES; fotografía de Lala Rebaza

Evanán, Quispe, Bernardino Ramos y Valeriana Vivanco fundaron la Asociación de Artistas Populares de Sarhua.[20] A los pintores iniciales se sumaron poco a poco más personas: primero, los miembros de sus familias cercanas (sobre todo sus esposas e hijas), y luego otros migrantes sarhuinos.[21] La asociación tuvo un papel muy importante en el proceso de migración de los sarhuinos a Lima, quienes llegaban a la capital sin dinero y sin trabajo. Evanán los invitaba a trabajar en el taller, donde aprendían los nuevos estilos y técnicas de pintura. Posteriormente, muchos de ellos abrieron sus propios talleres, y la Asociación de Artistas Populares de Sarhua mantiene en la actualidad su actividad artística y generadora de ingresos.

Durante las décadas de los setenta y ochenta, la forma de trabajo en el taller consistía, primero, en decidir los temas a representar; luego, los pintores más experimentados realizaban los diseños y delineaban las imágenes, y, finalmente, los demás pintores se encargaban

20. Primitivo Evanán Poma, "Las Tablas de Sarhua…", 247-248 y 253.
21. Entre los primeros miembros de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, se encontraban también Carmelón Berrocal, Gaudencia Yupari Quispe, Renée Evanán Vivanco e Irene Gómez Serna. Rosa María Josefa Nolte Maldonado, *Quellcay: arte y vida de Sarhua* (Lima: Terra Nuova, 1991), 60-61.

de colorear los dibujos y de realizar los detalles de las vestimentas, los animales o el paisaje. Muchos de los diseños, además, fueron registrados en papel mantequilla para poder ser reproducidos, con variantes, más fácilmente.[22] Con el taller, Evanán y Yucra —luego acompañados por los demás pintores— lograron consolidar el estilo de pintura que habían creado. No solo incentivaron a otros sarhuinos a pintar en el mismo estilo, sino que crearon un corpus de imágenes que ha caracterizado a la pintura de Sarhua hasta la actualidad.[23]

Las pinturas representan rituales, mitos, cuentos, danzas, conjuntos musicales, prácticas medicinales, labores agrícolas y ganaderas, faenas comunales y temas de amor y matrimonio, entre otros aspectos de la vida rural en Sarhua (figura 3). Estas se distinguen por la presencia de grupos de personas que realizan diferentes actividades y que siempre están vestidas a la manera característica de Sarhua (las vestimentas, además, son representadas con gran detalle).[24] La vestimenta en las sociedades tradicionales es un símbolo importante de identidad e identifica el lugar de origen de una persona. Así, al resaltar la representación de la vestimenta, los sarhuinos se refieren claramente a su lugar de origen y a una identidad colectiva. Por otro lado, la representación de escenas grupales hace referencia al trabajo comunal, que en los Andes tiene su origen en tiempos prehispánicos y que se ha mantenido hasta la actualidad en muchas comunidades andinas campesinas, como Sarhua. El trabajo comunal tiene dos componentes principales: el *ayni*, un sistema basado en la reciprocidad familiar destinado a las tareas de agricultura y edificación de casas, almacenes individuales, etc., y la *minka*, un sistema colectivo para ejecutar obras que benefician a todo el *ayllu* o comunidad, como, por ejemplo, la construcción de caminos, puentes, centros administrativos, templos, canales de irrigación, etc.[25] Muchos de los textos

22. Ibíd., 61; González, *Unveiling Secrets*..., 77-78.
23. Los artistas sarhuinos crearon determinadas iconografías con sus respectivas leyendas, a las que recurren constantemente en la actualidad. Nolte recopiló cerca de 200 pinturas con temas diversos realizados entre 1975 y 1990, lo que constituiría el 90 % de los temas realizados por los pintores de Sarhua en Lima en ese lapso (sin incluir ningún tema hecho por encargo a personas externas o instituciones). Ibíd., 24.
24. En el caso de las mujeres, suelen vestir una blusa con bordados y aplicaciones, faldas también bordadas y con aplicaciones en el ruedo, una *lliclla* o manta con listas de colores y diseños geométricos, un sombrero y ojotas o sandalias de caucho. Los hombres visten pantalón negro de paño de oveja, poncho listado de colores con motivos geométricos (llamado *moroponcho*), sombrero y ojotas.
25. Alfredo José Altamirano Enciso y Alberto Bueno Mendoza, “El *ayni* y la *minka*: dos formas colectivas de trabajo de las sociedades pre-Chavín”, *Investigaciones Sociales* 15, n.º 27 (2011): 53-56. Sobre los sistemas de organización del trabajo colectivo en los Andes en la época inca, véase María Rostworowski de Diez Canseco, *Historia del Tawantinsuyu* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1992), y Franklin Pease

de las pinturas se refieren precisamente al trabajo comunal como una división del trabajo justa e ideal.

Muchas de las imágenes se caracterizan por presentar un fondo neutro (estética que proviene de las antiguas vigas pintadas) que resalta a las personas y sus acciones colectivas. Algunas imágenes, sin embargo, sí hacen referencias a espacios. La representación de lugares está en gran parte dedicada a los alrededores naturales de Sarhua, ya sean paisajes inalterados o ambientes modificados para actividades agrícolas y ganaderas —la base de la economía sarhuina—. En ambos casos, es común la presencia de montañas en el fondo. Las montañas, o *apus*, se encuentran entre los más importantes elementos sagrados de la religión andina y tienen el poder de controlar todos los elementos en la naturaleza.[26] La vestimenta, el trabajo comunal, el paisaje y la relación armoniosa entre las personas y entre estas y la naturaleza constituyen elementos de la identidad sarhuina que están representados en las pinturas.

Si bien en Sarhua había significativas disputas personales y comunales irresueltas,[27] las pinturas muestran a la comunidad como un lugar rural ideal en el que naturaleza y cultura coexisten en perfecta armonía. Si algún conflicto es representado, también se indica en las pinturas cómo se resuelve en Sarhua, lo cual, por lo general, implica un castigo ejemplar y público que queda como lección para que el problema no se repita. Es claro que la selección de temas respondía al interés de los pintores sarhuinos por presentar en Lima pinturas que mostraran la mejor versión de la vida en la comunidad, pero también hay, por otro lado, un sentimiento de nostalgia frente al pasado y a la vida en Sarhua que estos tuvieron que dejar atrás debido a la migración a Lima.

En efecto, en la década de los sesenta, debido a la fuerte crisis económica que afectó muchas áreas rurales del Perú, decenas de habitantes de Sarhua tuvieron que migrar a las ciudades, especialmente a la capital. Hasta la década de los setenta, los sarhuinos podían retornar

García, *Los incas* (Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007). Sobre la organización social de Sarhua, véase Salvador Palomino Flores, *El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua* (Lima: Editorial Pueblo Indio, 1984).

26. Para un análisis más detallado de la relación entre la representación de los espacios en las tablas de Sarhua y temas de identidad, véase: Gabriela Germaná, "The Depiction of Spaces in the Paintings of Sarhua: Reshaping an Andean Identity in the City of Lima", *Athanor* XXXV (2017): 91-99.
27. Las disputas entre sarhuinos durante el conflicto armado en la década de los ochenta dividieron a la comunidad y provocaron terribles actos de violencia. González, *Unveiling Secrets*..., 11, 41-42.

cada cierto tiempo a su pueblo natal y mantener ciertos vínculos con su comunidad. Sin embargo, a partir de los años ochenta, con el inicio del conflicto armado interno en el Perú, la situación se volvió crítica. Debido al grado de violencia vivido por la población, gran parte de los sarhuinos tuvo que migrar a Lima y establecerse allí sin poder volver a la comunidad (al menos durante el tiempo que duró el conflicto).[28]

Mientras realizaban las nuevas pinturas en las décadas de los setenta y ochenta, la comunidad sarhuina estaba pasando por grandes trastornos políticos, sociales y culturales. En Sarhua se sentían los estragos de la crisis económica y la violencia de la guerra, y en Lima los migrantes luchaban contra la discriminación, la falta de trabajo y la incertidumbre en varios ámbitos. En este contexto, el sentimiento de nostalgia por el pasado y su evocación en términos ideales habría ayudado a los sarhuinos a lidiar con las aflicciones del presente.

Podemos afirmar que es debido a estos sentimientos de nostalgia que se definieron muchos de los temas de las pinturas y las formas como estos eran representados,[29] y es también debido a este sentimiento de nostalgia que las pinturas se convirtieron en uno de los símbolos culturales más importantes de la identidad sarhuina en Lima. Si bien al inicio los temas de las pinturas fueron creados por Primitivo Evanán, Víctor Yucra y los primeros pintores en Lima, posteriormente todos los pintores de Sarhua, en el taller de Evanán o independientemente, continuaron representando escenas idílicas del mundo rural de Sarhua, bien sea repitiendo los temas en su propio estilo o creando otros nuevos.[30]

28. Luis Millones, en 2006, indicó que, si bien antes había una relación fluida con Sarhua, durante el periodo de la guerra interna "el trayecto entre Lima y Ayacucho estaba vedado por las fuerzas armadas y [esta] había sido declarada zona de emergencia". Luis Millones, "Historia y memoria. Las pinturas de Sarhua", acceso el 15 de abril de 2019, http://hemi.nyu.edu/cuaderno/sarhua/text1.html
29. Laurajane Smith indica que memoria e identidad están relacionadas y explica cómo la memoria implica un proceso cultural de recordar y olvidar. Recordar es un proceso activo en el cual el pasado es colectiva o individualmente negociado y reinterpretado de forma continua. El significado del pasado está construido por las memorias e historias que construimos desde el presente. Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (Londres: Routledge, 2006), 58.
30. María Elena del Solar indica cómo "diversos aspectos de la cultura tradicional que ya no son relevantes para la práctica cotidiana de los sarhuinos en Lima", al ser recreados y transformados en la práctica social, se erigen en formas de identidad y memoria. Así, "el nuevo contexto urbano de los pintores prácticamente no ha sido incorporado en las tablas; el pueblo de origen se mantiene recurrentemente como fuente de inspiración en los temas desarrollados". María Elena del Solar, *La memoria de Sarhua* [cat. exp.] (Ayacucho: Banco de Crédito del Perú, 1996), s/n.

Además, este contexto dio lugar a lo que Eric Hobsbawm denomina *la invención de una nueva tradición*. Hobsbawm indica que cuando las sociedades sufren rápidas transformaciones, los modelos sociales en los que funcionaban ciertas prácticas se debilitan o destruyen, lo que crea la necesidad de establecer nuevas tradiciones que funcionen en los nuevos modos de vida.[31] En un nuevo entorno y con un modo diferente de vida, las antiguas vigas pintadas ya no eran útiles, por lo que se creó una nueva tradición pictórica sarhuina en Lima. Además, Hobsbawm explica cómo para las tradiciones inventadas es importante conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado, aunque se trate de una continuidad en gran parte ficticia.[32] En este sentido, es interesante ver cómo Primitivo Evanán y los miembros de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua suelen referirse más a las continuidades entre las vigas pintadas y las pinturas de Lima que a las innovaciones y los elementos creados especialmente en la capital.[33]

Adicionalmente, diferentes académicos que estudiaron las tablas de Sarhua entre las décadas de los setenta y ochenta —es decir, cuando se producían las primeras pinturas en Lima— contribuyeron a establecer la nueva tradición. Si bien es bastante probable que las tablas pintadas tengan su origen en el complejo mundo de finales de la colonia (que incluye nociones y conceptos tanto andinos como europeos), diversos estudios intentaron establecer como antecedentes de estas los paneles de madera pintados —*quellcas*— de la época inca y los dibujos del cronista indígena colonial Felipe Guamán Poma de Ayala (c. 1535-c. 1616).[34]

La relación establecida entre las tablas de Sarhua, el pasado incaico y los dibujos de Guamán Poma, como señalan oportunamente Manuel Burga[35] y Olga González,[36] resultaría, más que de una demostración

31. Eric Hobsbawm, "Introducción: la invención de la tradición", en *La invención de la tradición*, ed. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Barcelona: Crítica, 2002 [1983]), 11.
32. Ibíd., 8.
33. Sobre las relaciones entre el uso, la recreación, la adaptación, la construcción o la invención del patrimonio y la identidad de una comunidad, véase Gary Edson, "Heritage: Pride or Passion, Product or Service?", *International Journal of Heritage Studies* 10, n.º 4 (2007), 333-348 o Fiona McLean, "Introduction: Heritage and Identity", *International Journal of Heritage Studies* 12, n.º 1 (2006), 3-7. doi: 10.1080/13527250500384431
34. Véase Luis Millones y Mary Pratt, *Amor brujo. Imagen y cultura del amor en los Andes* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989), 30-32, y Nolte Maldonado, *Quellcay*..., 28-32. Para una discusión de estos textos y una propuesta sobre los orígenes de las tablas de Sarhua a finales de la colonia, véase Gabriela Germaná, "Tablas pintadas...", 246-253.
35. Manuel Burga, *La historia y los historiadores en el Perú* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2005), 226.
36. González, *Unveiling Secrets*..., 78.

histórica, del interés de un discurso construido para dar legitimidad y autenticidad a una tradición pictórica andina. Las similitudes entre estas formas artísticas andinas, señala Burga, no pueden tomarse "como pruebas de una tradición pictórica que ha persistido en los Andes sin grandes alteraciones". En todo caso, ellas "demuestran la persistencia de categorías andinas para organizar el espacio, la sociedad y las ideologías en los Andes".[37]

Primitivo Evanán y otros pintores sarhuinos encontraron atractiva la idea de los orígenes incaicos de las tablas y la relación de estas con Guamán Poma, y en diversas oportunidades han mencionado que las tablas podrían, efectivamente, tener sus orígenes en la época de los incas o, incluso, durante el desarrollo de la cultura chanca —grupo originario de la zona de Ayacucho anterior a los incas—. La identificación de las tablas contemporáneas con el pasado prehispánico sirvió a los sarhuinos no solo para establecer sólidamente las nuevas pinturas en una larga tradición, sino también, como veremos a continuación, para consolidar su identidad a través de la oposición de un pasado andino idílico con los conflictos causados por la modernidad contemporánea. En este sentido, el pasado colonial (entendido como el dominio de la población andina por los españoles) no ha resultado útil para un proyecto que quiere revalorar una historia local.

Las relaciones complejas con la modernidad

Desde mediados de la década de los ochenta, los pintores de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua empezaron a representar nuevos temas que mostraban los problemas que estaba afrontando la comunidad de Sarhua. A través de ellos, los pintores fueron construyendo un discurso que oponía una sociedad rural sarhuina idealizada, que mantenía una organización de orígenes prehispánicos, a los problemas ocasionados por todo aquello que ellos consideraban que estaba relacionado con los modos de vida modernos occidentales. En 1982, Primitivo Evanán expresaba:

> Hay otros pueblos en la misma situación de Sarhua, olvidados. La gente, quizás, están más dedicados a integrarse a la vida de la costa, al linealismo de la vida extranjera, tratando de imitar todos los vicios que tiene el hombre de la costa. A mi manera de ver,

37. Burga, *La historia*..., 226.

> en vez de hacer esto, deberían aprovechar sus recursos organizándose quizás el mismo sistema de organizaciones antiguas.[38]

Si bien en la década de los setenta ya se encontraban elementos como medicinas, pilas, prendas de vestir manufacturadas comercialmente y techos de calaminas o instituciones como la escuela y la municipalidad, en las pinturas nunca se hace referencia a ellos.[39] Es evidente que hay un cuidado expreso en no mostrar estos elementos al público de Lima; más bien hay un intento de presentar a Sarhua desde una visión esencialista en la que el campo o lo andino no están relacionados con lo urbano-industrial.

Las primeras pinturas que mostraban los problemas de la comunidad se referían de manera crítica a la migración de los sarhuinos a las ciudades y a la incursión de gente ajena en Sarhua. En estas pinturas se alude claramente a la condición foránea de los personajes a través de las ropas de manufactura industrial (que contrastan con la vestimenta tradicional sarhuina) y con la aparición de nuevos objetos, como equipos de sonido, cámaras fotográficas y maletas, entre otros. La crítica se hace más explícita en los textos de las obras. En *Q'ala vanidoso* (1985), por ejemplo, el texto indica cómo los jóvenes que habían migrado a las ciudades regresan a la comunidad "con costumbres y vestidos muy raros admiran su triste conducta vanidoso sabelu todo ageno atienden como a un extraño". O, en *Uma Muyoy* (1986), el texto narra la llegada de los políticos de la ciudad y cómo los pobladores no creen en las promesas de estos, pues "andan de pueblo en pueblo tratando con desprecio a los lugareños los comuneros consideran todo lo ageno es desperfecto que desintegra la unidad monolítica comunal que permitió vivir muchos años".

También en esta época los pintores empezaron a representar escenas de la violencia que se desató en Sarhua entre 1980 y 1982 a raíz de la guerra armada interna que iniciaron grupos subversivos contra el Estado peruano y que causó la muerte de miles de personas en todo el

38. Primitivo Evanán Poma y José Sabogal Wiesse, "Qellqay en Sarhua de la provincia de Víctor Fajardo", *Boletín de Lima*, n.º 19 (1982): 5. Olga González también indica: "Sus bucólicas y de alguna manera estáticas imágenes hablan de su nostalgia por la vida en Sarhua y el miedo de la discontinuidad cultural, que es precisamente la que inspira a los artistas a pintar. El suyo, ellos dicen, es un proyecto de 'revalorización y preservación de la cultura andina', de la que culpan por su destrucción 'a la influencia de la modernidad y a la penetración del capitalismo y del mundo occidental'". González, *Unveiling Secrets*..., 118 (traducción propia).
39. Por ejemplo, Josefa Nolte, quien indica haber visitado Sarhua en 1979, señala: "Solo existe una tienda a la salida del pueblo en la que se puede adquirir fósforos, aspirinas, pilas y trago". Nolte Maldonado, *Quellcay*..., 43.

Perú. De 1986 son, por ejemplo, las pinturas *Onqoy*, *Sinchis* y *Maldecidos*, que muestran todo el horror vivido por los sarhuinos: personas siendo fusiladas, golpeadas, heridas, apresadas, testigos que suplican, lloran, rezan. Aquí también se ven claramente los elementos que identifican y diferencian a los foráneos (subversivos y militares) de los sarhuinos: las ropas y uniformes de confección industrial, los aparatos electrónicos (transmisores de radio portátiles y megáfonos) y las armas de fuego. Además, en *Maldecidos*, aparece por primera vez un vehículo motorizado: se trata de un camión que transporta pasajeros locales, que era el único medio de transporte motorizado en el que era posible viajar por la zona, incluso hasta la década de los noventa.

La violencia de las escenas es reforzada por los textos. El texto de *Onqoy*, por ejemplo, narra cómo llegaron a la comunidad los miembros del grupo subversivo Sendero Luminoso, “portando metralletas cuchillos petardos explosivos y bandera roja con vestidos destentos”; además, sacaron a los comuneros de sus casas, “obligando con amenazas de muerte se les escuche sus falsas promesas de justica social”. El texto de *Sinchis*, por su parte, indica cómo trece militares llegaron a la comunidad y

> sin control turtoro 300 niños escolares encerrando en sus aulas manucio solteras y niñas afanosa en saquear empresa comunal tiendas casas busco plata antigua detenían a patadas golpes con metralletas haciendo mascar piedrecitas reclutó entre charcos de sangre sin compasión a inocentes.

Es a partir de estas nuevas composiciones que en diversas oportunidades las tablas de Sarhua se han convertido para los sarhuinos, sobre todo en manos de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, en importantes documentos de registro y en espacios para la protesta frente a los duros conflictos sociales que debieron afrontar en las últimas décadas del siglo XX. De estas se destacan cuatro series: *Piraq causa* (1990-1992), *Éxodo* (1994-1995), *Katkatatay* (2012) y *Discriminación* (2014).

Piraq causa (¿Quién será el culpable?) fue comisionada a la Asociación de Artistas Populares de Sarhua por el periodista suizo Peter Gaupp, quien sugirió a los pintores sistematizar las escenas independientes sobre la guerra interna que habían realizado anteriormente. La serie consta de 24 cuadros que narran los sucesos que tuvieron lugar en la comunidad sarhuina desde 1980 hasta 1982, los años más cruciales de la guerra armada interna en Sarhua.[40] Por su parte, *Éxodo* fue una comisión

40. A partir de 2019, *Piraq causa* pertenece al Museo de Arte de Lima (MALI). Anteriormente, estuvo en poder de la fundación norteamericana Con/Vida, a la que Gaupp

de la fundación suiza Terre des Hommes y está dedicada a la migración de los sarhuinos a Lima a lo largo del siglo XX, con énfasis en la última migración, que tuvo lugar en la década de los ochenta debido a la violencia política. Se trata de 15 pinturas que recrean el desplazamiento y los trastornos de los comuneros de Sarhua que fueron forzados a reconstruir sus vidas en la ciudad.[41] Por otro lado, *Katkatatay* (*Temblando*), serie producida por encargo de la autora, continúa el tema de la migración. En esta serie, pintada veinte años después de *Éxodo*, los pintores representan en 12 pinturas no solo las injusticias que todavía tienen que enfrentar en Lima (sobre todo debido a la falta de políticas adecuadas por parte de las instituciones del Estado peruano), sino también cómo, a través del trabajo y el esfuerzo, los migrantes van logrando adaptarse a la ciudad de manera exitosa.[42] La última serie realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua hasta el presente es *Discriminación*. Encargada por el colectivo croata What, How and for Whom (WHW), la serie consta de 10 pinturas que tratan sobre los problemas de discriminación que afrontan los sarhuinos en Lima en los ámbitos de educación, economía, raza, vestimenta, música, política, lenguaje, salud, trabajo y género.[43]

donó las pinturas. La serie fue expuesta una vez en Costa Rica y cinco en los Estados Unidos. Recién se exhibió en el Perú en 2019, cuando fue donada por Con/Vida al MALI. Para un agudo análisis de esta serie en relación con las dialécticas de la memoria y del olvido en el procesamiento de la guerra interna por los sarhuinos, véase González, *Unveiling Secrets*... Para un reproducción detallada de la serie completa de pinturas y la descripción de las pinturas desde el relato testimonial del artista, véase, Evanán Poma y Mujica Pinilla, *Proyecto Piraq Kausa*...

41. La serie fue exhibida por primera vez en 1995, en la galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (Miraflores, Lima), junto con fotografías de Sarhua realizadas por Jorge Deustua. En 2010 fue adquirida por Micromuseo ("al fondo hay sitio"), un proyecto del crítico de arte Gustavo Buntinx en la ciudad de Lima. Para una discusión de esta serie en relación con el proceso de migración de los sarhuinos a Lima, véase Luis Millones, "La mirada absorta de los sarhuinos", en *Polis: visiones y versiones de Lima, inicios del siglo XXI*, ed. Gary Legget (Lima: Ediciones La Moderna, 2006), 501-519.
42. La serie fue realizada para la sección "Entornos reconfigurados", de la exposición Lima04, que la autora cocuró para el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC) en 2012. Véase Gabriela Germaná, "Entornos reconfigurados: tránsitos artísticos en la nueva contemporaneidad limeña", en *Lima04* [cat. exp.] (Lima: Museo de Arte Contemporáneo de Lima, 2013), 36-57.
43. La serie fue realizada para la exposición "Un saber realmente útil", del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, en 2014. Debido a cuestiones de espacio y a que *Discriminación* presenta algunos elementos diferentes a las otras tres series —lo que amerita un análisis más detallado—, en este artículo no la voy a analizar a profundidad. *Discriminación* está realizada en el formato de las antiguas vigas y cada pieza está dividida en tres escenas, separadas por bandas con motivos geométricos y vegetales. La contraposición entre Sarhua como lugar ideal y la ciudad como perniciosa queda clara en imágenes y textos, aunque en algunos casos el uso de tres imágenes da lugar a interesantes variaciones. Un texto en la parte de abajo de las escenas explica cada una y establece las críticas y preocupaciones de los pintores. Además, en la parte superior de todas las pinturas está representado un paisaje con las montañas o *apus*, el sol, la luna y los cóndores.

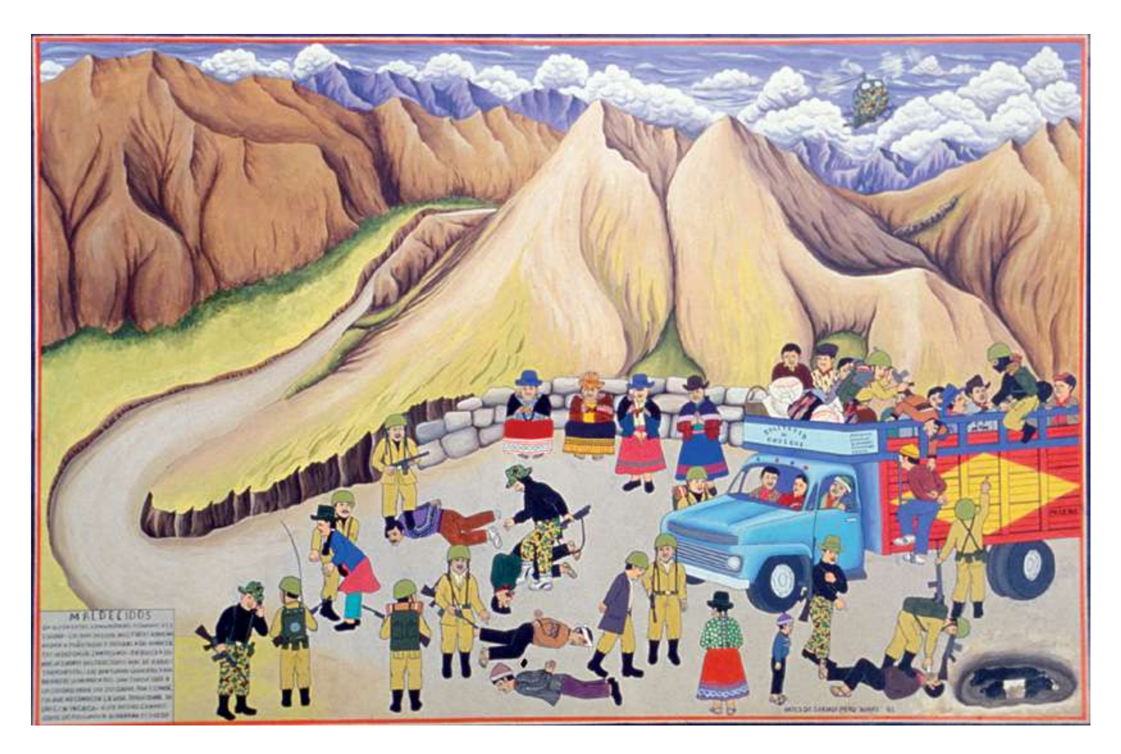


Figura 4. *Maldecidos* (de la serie *Piraq causa*), 1991; pintura acrílica sobre triplay; 80 x 120 cm

Fuente: tabla realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua; colección del Museo de Arte de Lima, donación de la asociación Con/Vida-Popular Arts of the Americas; fotografía de Daniel Giannoni, Archivo Digital de Arte Peruano

Si bien todas las series se originan por encargos que sugieren el tema general del conjunto, han sido siempre los pintores los que han decidido la manera de abordar los temas y cada una de las escenas que componen cada serie. Más aún, si bien los encargos han incidido en temas complejos, como la guerra interna, la migración y los efectos de estas, los pintores han accedido a representarlos porque ellos mismos ya habían comenzado a interesarse en mostrar y contar su propia versión de los problemas que los aquejaban.

La perspectiva de los pintores sarhuinos frente a los conflictos sociales, como se indicó más arriba, es que gran parte de los problemas son causados por la irrupción de lo foráneo en la comunidad y por la migración de los sarhuinos a la ciudad. A esto contraponen una visión idealizada de la vida que solían llevar en Sarhua, la cual, además, asocian a un pasado inca, también idealizado. A través de distintos recursos visuales y literarios, las cuatro series exponen esta perspectiva.

Las escenas de *Piraq causa* están ubicadas en Sarhua. En esta serie hay un gran trabajo en la representación de paisajes y de la arquitectura como fondos de las escenas. Algunas de las escenas están localizadas en el pueblo (lo que es interesante, pues, previamente, pocas



Figura 5. *Llegada a Lima* (de la serie *Éxodo*), 1994; pintura acrílica sobre madera; 80 x 120 cm

Fuente: tabla realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua; colección del Micromuseo ("al fondo hay sitio"); fotografía de Juan Pablo Murrugarra

veces se habían representado las calles y la arquitectura de Sarhua), y otras, en las áreas naturales de los alrededores. Si bien muchas de las imágenes muestran eventos realmente violentos, en las escenas del pueblo se destaca la arquitectura, y en las escenas de las afueras, se resalta el paisaje natural, las chacras y, especialmente, las grandes montañas o *apus* (figura 4). Olga González plantea que el énfasis en los fondos está relacionado con el proyecto original de los pintores de proteger los valores culturales sarhuinos. De esta manera, los hechos de



violencia pasan a un segundo plano, mientras que se resaltan los aspectos de la vida tradicional, resistentes al paso del tiempo, a la modernidad y a la violencia.[44]

Esta perspectiva se refuerza con algunos pasajes de los textos que, por ejemplo, se refieren a las montañas como los *apusuyos* o dioses de las montañas, o que describen a la comunidad como una organización

44. González, *Unveiling Secrets*..., 79.

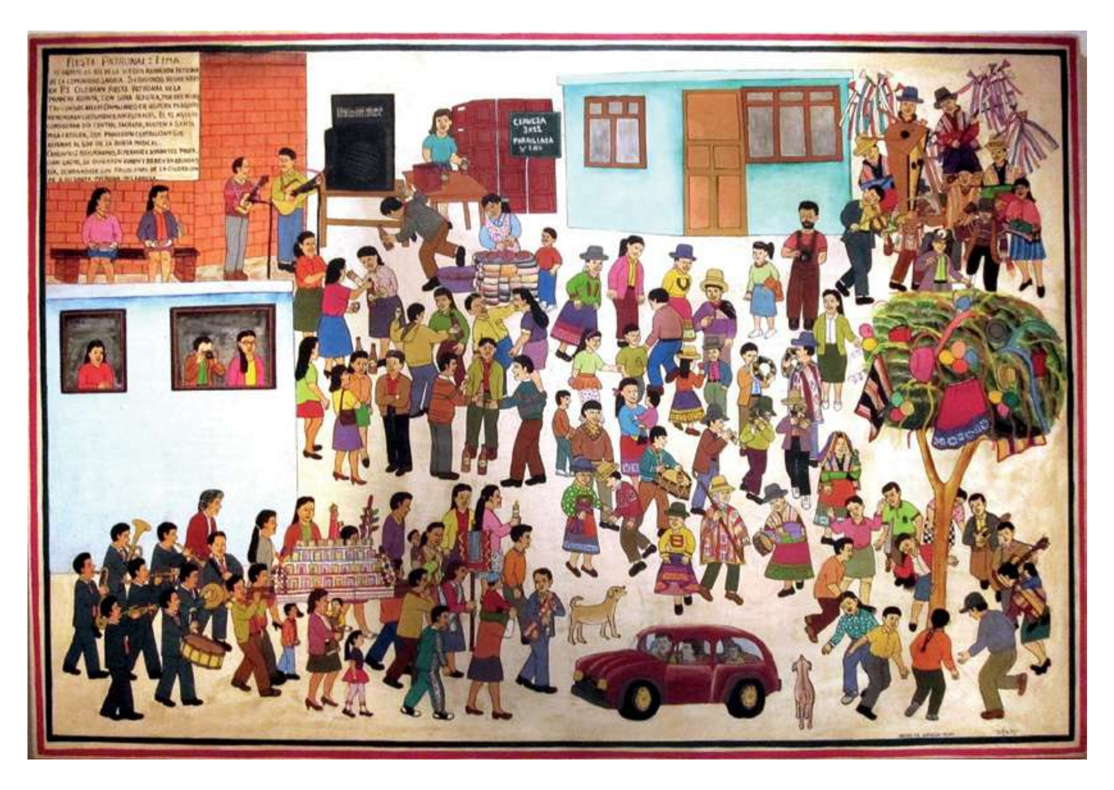


Figura 6. *Fiesta patronal en Lima* (de la serie *Éxodo*), 2011 (nueva versión de la original, de 1994); pintura acrílica sobre madera; 80 x 120 cm

Fuente: tabla realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua; fotografía de la autora

tradicional de origen inca. Otros textos contraponen una sociedad sarhuina idealizada frente a los problemas ocasionados por los terroristas y el ejército, dos fuerzas relacionadas con lo urbano. En *Onqoy*, por ejemplo, el texto indica:

> Portando metralletas cuchillos petardos explosivos y bandera roja con vestidos distintos llegaron intrusos elementos extraños a la comunidad (...) humildes inocentes campesinos netamente habla quechua con ideología propia de tradición incaica no comprenden discursos prometidoras de los extraños.

Como en las obras que se habían realizado independientemente, se establece visualmente la presencia de elementos foráneos (causantes de los trastornos) a través de las vestimentas confeccionadas industrialmente, las armas de fuego y la presencia no solo del camión, en *Maldecidos*, sino también de helicópteros (con colores de camuflaje militar, que hacen clara referencia a los tiempos de guerra), en *Maldecidos* y *Enfrentamiento*.

La serie *Éxodo* mantiene muchos de los elementos de contraste ya expresados en *Piraq causa*. Las dos primeras tablas de la serie, *Éxodo*

y *Control de Guardia Civil*, representan la migración forzada de los sarhuinos a Lima y los maltratos que recibieron por parte de los guardias en las carreteras en su camino a la capital. A pesar de que en la segunda pintura los guardias y sus uniformes y la presencia de dos medios de transporte motorizado (un ómnibus y un camión, que además lleva diseños de calaveras en los guardafangos) hacen presagiar los desórdenes que tendrán lugar en la ciudad, en ellas todavía se resaltan el paisaje andino y las vestimentas de los pobladores sarhuinos.

A partir de la tercera tabla, las escenas se sitúan en Lima, y lo que sobresale visualmente en ellas es el caótico entorno urbano en el que se ubican. *Llegada a Lima* (figura 5), por ejemplo, muestra casi como un detalle al migrante sarhuino durmiendo en el Parque Universitario, mientras grandes edificios, numerosos buses, autos particulares y personas vestidas a la usanza urbana lo rodean. Además, una gran cantidad de personas, vehículos y edificios cubren casi todo el plano visual, incluyendo los cerros al fondo y hasta un avión en el cielo. Todo ello es presentado bajo un sistema de perspectiva en el que los elementos están situados bajo distintos puntos de vista, sin puntos de fuga que coincidan, lo cual crea un ambiente caótico y claustrofóbico.

Los hechos representados en el resto de la serie tratan sobre los problemas sociales que los migrantes tienen que afrontar en la ciudad (relacionados principalmente con la falta de trabajo, vivienda, salud y educación), así como sobre las injusticias y abusos que tienen que soportar, por ejemplo, cuando son desalojados de sus precarias viviendas en un asentamiento humano por militares y policías. En todas estas representaciones subyace el objetivo no solo de reclamar por los problemas, sino, una vez más, de acentuar el contraste entre el modo de vida de la ciudad y la cultura sarhuina. Algunos pasajes de los textos refuerzan esta idea, como "la ciudad corrompe a los hinocentes" o "la ciudad corrompe a los justos de tradición inca". Visualmente, con excepción de las dos primeras pinturas, en el resto de la serie no vuelve a aparecer ningún paisaje, ni los sarhuinos vuelven a ser representados con su vestimenta tradicional; por el contrario, domina la caótica arquitectura de la ciudad, las vestimentas urbanas y la presencia infaltable de uno o más vehículos motorizados. Confrontados por Lima, los sarhuinos mitifican su propio pasado e idealizan su anterior vida en el mundo rural; condenan moralmente la urbe moderna como abismo de explotaciones e injusticias y de costumbres descarriadas y licenciosas.



Figura 7. *Ministro opresor* (de la serie *Katkatatay*), 2012; pintura acrílica sobre madera; 80 x 120 cm

Fuente: tabla realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua; fotografía de Juan Pablo Murrugarra

Ambas series —*Piraq causa* y *Éxodo*— incluyen, sin embargo, una pintura en la que los elementos urbanos no son percibidos como amenazas para los sarhuinos, sino que, por el contrario, son incorporados a su modo de vida e intereses. *Éxodo* finaliza con la pintura *Fiesta patronal en Lima* (figura 6), en la que se representa la realización, el 15 de agosto, de la fiesta de la Virgen de la Asunción (patrona de Sarhua), organizada en Lima por los migrantes. El texto tiene un estilo diferente a los de las otras pinturas y refleja la alegría de regresar a las antiguas costumbres, aun cuando sea en la ciudad. Las imágenes, asimismo, muestran algunos elementos de arquitectura, pero estos son dos pequeñas construcciones que dejan libre el espacio visual. En la esquina superior derecha está representado un conjunto de músicos vestidos a la usanza sarhuina, mientras que en la esquina contraria aparecen dos músicos vestidos a la manera urbana tocando con micrófonos y un amplificador, pero no como una amenaza. Finalmente, en primer plano, entre la procesión y la yunza (dos elementos característicos de la vida rural en Sarhua), está representado un automóvil. El vehículo motorizado ya no constituye tampoco un problema.

En el caso de *Piraq causa*, cuando la serie fue exhibida en 1998 en la exposición "Ayacucho: Tradition and Crisis in Peruvian Popular Arts" (Siena Heights University, Míchigan), la curadora Bárbara Cervenka encargó a la Asociación de Artistas Populares de Sarhua la realización de cinco nuevas pinturas, incluyendo *Sarhua pacha wiñaypaq* (Tierra de Sarhua para siempre).[45] En la imagen, que representa el deseado futuro de Sarhua, finalmente coexisten el modo de vida de la Sarhua rural y la modernidad industrial: bajo el cielo soleado y el arcoíris, resaltan en el fondo las imponentes montañas, mientras que en el pueblo mismo la arquitectura sarhuina de adobes y tejas coexiste con algunos ejemplos de arquitectura de ladrillo, cemento y techos de calamina. Mientras los sarhuinos siguen realizando sus actividades relacionadas con el mundo rural —la bendición de la acequia, el techado de la casa y labores agrícolas y domésticas, como el tejido y el bordado o la cocina con leña—, nuevos personajes pueblan las calles de Sarhua: son turistas, algunos portando cámaras, que con sus ropas urbanas occidentales se diferencian de los sarhuinos. Además, en plena plaza mayor de Sarhua se encuentran un bus turístico y un camión. Ambos dan cuenta de que finalmente existe una carretera que lleva a Sarhua, pero también, sobre todo, de que su presencia ya no significa más una amenaza, sino beneficios para el pueblo, pues pueden generar ganancias a través del turismo y de la exportación de productos agrícolas. Hay también un helicóptero coexistiendo pacíficamente en el cielo con los cóndores.

Las escenas de la tercera serie, *Katkatatay*, ocurren todas en Lima. En la serie se muestran no solo los problemas que siguen afrontando los sarhuinos, sino también cómo, gracias a su esfuerzo y trabajo, estos van encontrando maneras de relacionarse en otros términos con la urbe. Así, en pinturas como *Sunat sangrones, Expulsión al genio, Represión con odio, Putería inmunda, Ministro opresor o Mafia de dólar,* la arquitectura sigue siendo una referencia al caos y a las injusticias (figura 7). Edificios y otros tipos de construcciones dominan los fondos de las escenas y, en algunos casos, incluso se convierten, por su tamaño y forma, en elementos opresores. Además, aparecen en casi todas estas pinturas vehículos motorizados (carros de policía, autos particulares, buses, etc.), que siguen teniendo la función de referir a la modernidad y a sus efectos perniciosos. Una pintura que muestra mayor optimismo frente al futuro es *Humildad genera riqueza* (figura 8), la cual muestra a sarhuinos trabajando en un restaurante y cuyo texto indica que, si bien

45. Ibíd., 97 y 254n9. Para una detallada descripción de las cinco pinturas, veáse: Evanán Poma y Mujica Pinilla, *Proyecto Piraq Causa*..., 263-266.

los migrantes realizan trabajos humildes, en el futuro serán profesionales, empresarios, autoridades y políticos. La arquitectura, sin embargo, todavía tiene un papel preponderante.

Por el contrario, pinturas que exhiben una mayor integración y los logros de los migrantes en Lima, como *Incarey* (un desfile de danzas costumbristas que los sarhuinos realizan ante el presidente general, Luis Velasco Alvarado), *Gringa casaray* (el matrimonio entre un sarhuino y una extranjera) y *Exposición y venta de arte popular*, tienen fondos neutros y no presentan elementos arquitectónicos ni vehículos motorizados. En los textos, la contraposición entre las virtudes del campo y los daños de la ciudad todavía existe, pero también, como en el mencionado texto de *Humildad genera riqueza*, se resalta el hecho de que el migrante, con su propio esfuerzo, puede integrarse con éxito a la vida en la ciudad, con lo que, a este nivel, también se puede notar una mayor conciliación de los pintores sarhuinos con el entorno en el que viven.

Conclusiones

Las tablas de Sarhua producidas en Lima son objetos visuales creados por los sarhuinos para contar su historia y sus vivencias desde su propia perspectiva e intereses. Los sarhuinos reelaboraron su antigua estética y tomaron elementos visuales del nuevo entorno, pero no para seguir las convenciones del sistema hegemónico o solo para ser entendidos por el público urbano, sino para lograr una forma visual que fuera más acorde con su nueva situación y que pudiera expresar mejor sus nuevas preocupaciones. Las nuevas tablas, además, les permitieron a los sarhuinos lidiar simbólicamente con los conflictos sociales que afectaban a la comunidad, especialmente en las últimas décadas del siglo XX.

Hasta mediados de los ochenta, los temas que predominaban eran aquellos que reflejaban la vida rural en Sarhua desde una perspectiva bastante idealizada. Estas representaciones coinciden con un periodo de incertidumbre para los sarhuinos. Sobre todo a partir de 1980, con el inicio de la guerra interna en el Perú, miles de sarhuinos tuvieron que migrar a Lima, donde era difícil encontrar trabajo, y muchos migrantes tenían que vivir en situaciones bastante precarias. Es a partir de mediados de los ochenta que empiezan a aparecer los temas de crítica social. Este cambio coincide con el final del periodo



Figura. 8. *Humildad genera riqueza* (de la serie *Katkatatay*), 2012; pintura acrílica sobre madera; 80 x 120 cm

Fuente: tabla realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, fotografía de Juan Pablo Murrugarra

de violencia más intenso en Sarhua.[46] En Lima, los migrantes sarhuinos se iban adaptando mejor a las nuevas circunstancias de vida, y los pintores, en particular, habían logrado crear en 1982 la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, que desde 1984 fue incorporando cada vez más miembros.[47] Podemos afirmar que en este momento el sentimiento de nostalgia se transforma, y, si bien los pintores continúan representando las escenas rurales, ya no es necesario solamente recordar el pasado ideal, también es momento de confrontarlo con el presente. En este ejercicio, los pintores encuentran una nueva manera de reforzar su identidad: resaltando las virtudes de Sarhua en contraposición a la vida urbana, llena de conflictos y peligros.

46. Los sarhuinos describen el periodo entre 1981 y 1983 como el de mayor violencia en Sarhua (ibíd., 9), aunque, más tarde, entre 1988 y 1991, años en los que el conflicto armado se intensificó en gran parte del Perú, en Sarhua hubo una relativa calma (ibíd., 47).

47. Nolte Maldonado, *Quellcay*..., 61.

Desde finales de los ochenta, muchos sarhuinos han vuelto a la comunidad;[48] sin embargo, muchos han decidido permanecer en Lima. Después de varios años de esfuerzo y trabajo, han empezado a ver ciertos logros: han construido sus casas, han conseguido trabajo o tienen sus negocios propios,[49] y, en el caso de los pintores, sus obras empiezan a ser cada vez más reconocidas en diversos ámbitos.[50] Sus hijos, además, han nacido en Lima, donde estudian, trabajan o, incluso, se dedican a la pintura con relativo éxito. En este contexto, la ciudad empieza a ser vista desde otra perspectiva. Por un lado, en las series hay imágenes que refieren a la esperanza de un futuro mejor, en el que aspectos del mundo rural de Sarhua y del entorno urbano moderno pueden coexistir —desde la perspectiva de los sarhuinos— más pacíficamente. Por otro lado, en los últimos años han empezado a aparecer nuevos temas que señalan una mejor relación con la ciudad, pero sin dejar de mostrar los elementos que los identifican como sarhuinos.[51]

Las tablas de Sarhua, finalmente, muestran cómo los conocimientos hegemónicos son rearticulados desde una perspectiva subalterna y cómo los diseños globales de modernidad son transformados para un proyecto local. En la ciudad de Lima —un entorno que no ha sido fácil para los sarhuinos—, los pintores han tomado aquello que es útil para sus necesidades artísticas y de vida y, desafiando los patrones sociales y artísticos impuestos por la ciudad, han logrado reconstruir su identidad y

48. Carlos Degregori, Ponciano del Pino y Mirko Solari, "Sarhua, Ayacucho: apuntes sobre poder local y elecciones municipales 1998", *Investigaciones Sociales* 6, n.º 9 (2002): 16.
49. En 1995, Primitivo Evanán abrió su tienda en el Indian Market, en el distrito de Miraflores, donde vende no solo sus obras, sino también las de otros pintores sarhuinos.
50. Entre otros logros, en 2017, Primitivo Evanán y su hija Venuca fueron invitados por el Ministerio de Cultura del Perú a exhibir sus obras en la feria de arte contemporáneo Art Lima. En 2018, el Museo de Arte de Lima incluyó en su colección de arte contemporáneo la serie *Piraq causa*; el Ministerio de Cultura declaró las tablas de Sarhua como Patrimonio Cultural del Perú, y la oficina de la Unesco en Lima instituyó el proyecto de desarrollo Iniciativa Sarhua para la promoción de las manifestaciones culturales de la comunidad. En 2019, Primitivo Evanán y su hija Valeriana, así como Venuca Evanán, a través de la galería de arte contemporáneo Ginsberg, han expuesto sus obras en las ferias de arte contemporáneo Arco Madrid y Art Lima.
51. En la tienda de Primitivo Evanán, en octubre de 2015, pude ver pinturas como *Doctora*, que muestra la visita de una pareja de sarhuinos (vestidos con ropas tradicionales) a un consultorio médico en una atmósfera cordial, o *Las maravillas del Perú*, que muestra tres parejas de turistas conformadas por un/a sarhuino/a (que viste las ropas que lo/la identifican) y una persona extrajera (con ropas fabricadas industrialmente) visitando sitios arqueológicos turísticos del Perú. Asimismo, desde 2018, Venuca Evanán empezó a representar las experiencias de las mujeres sarhuinas migrantes en Lima en diferentes entornos de la ciudad y suele hacer énfasis en la agencia y el trabajo realizado por ellas.

su arte en un contexto diferente. Se trata, entonces, de una identidad y un arte que negocian y reelaboran continuamente los orígenes andinos de los sarhuinos y su historia más reciente como sujetos contemporáneos en un mundo globalizado.

Referencias

Adorno, Rolena. "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 14, n.º 28 (1988): 55-68.

Altamirano Enciso, Alfredo José y Alberto Bueno Mendoza. "El *ayni* y la *minka*: dos formas colectivas de trabajo de las sociedades pre-Chavín". *Investigaciones Sociales* 15, n.º 27 (2011): 43-75. doi: 10.15381/is.v15i27.7659

Berrocal Evanán, Carmelón, Pablo Macera y Rosaura Andazábal. *Flora y fauna de Sarhua: pintura y palabra*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos y ELF Hydrocarbures Pérou, 1999.

Burga, Manuel. *La historia y los historiadores en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2005.

Degregori, Carlos, Ponciano del Pino y Mirko Solari. "Sarhua, Ayacucho: apuntes sobre poder local y elecciones municipales 1998". *Investigaciones Sociales* 6, n.º 9 (2002): 9-35. doi: 10.15381/is.v6i9.8075

Del Solar, María Elena. *La memoria de Sarhua* [cat. exp.]. Ayacucho: Banco de Crédito del Perú, 1996.

Edson, Gary. "Heritage: Pride or Passion, Product or Service?". *International Journal of Heritage Studies* 10, n.º 4 (2004): 333-48. doi: 10.1080/1352725042000257366

Espinoza Haro, Nilo. "Hacen Quelcas". *La Prensa*, 23 de agosto de 1975, 11.

Evanán Poma, Primitivo y José Sabogal Wiesse. "Qellqay en Sarhua de la provincia de Víctor Fajardo". *Boletín de Lima*, n.º 19 (1982): 36-44.

Evanán Poma, Primitivo y Ramón Mujica Pinilla. *Proyecto Piraq Kausa Kaykunapaq - ¿Quién será el culpable?: memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua - Ayacucho*. Lima: Editorial Planeta Perú, 2019.

Germaná, Gabriela. "Entornos reconfigurados: tránsitos artísticos en la nueva contemporaneidad limeña". En *Lima04* [cat. exp.], 36-57. Lima: Museo de Arte Contemporáneo de Lima, 2013.

______. "Tablas pintadas de Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales". En *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic*. Editado por Cécile Michaud, 243-69. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

______. "The Depiction of Spaces in the Paintings of Sarhua: Reshaping an Andean Identity in the City of Lima". *Athanor* XXXV (2017): 91-99.

González, Olga. *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Hobsbawm, Eric. "Introducción: la invención de la tradición". En *La invención de la tradición*. Editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, 7-21. Barcelona: Crítica, 2002 [1983].

Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country.* Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Macera, Pablo. *Las tablas pintadas de Sarhua* [cat. exp.]. Lima: Galería Huamanqaqa, 1975. http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1140935/language/es-MX/Default.aspx

Mayer, Enrique. *Cuentos feos de la Reforma Agraria Peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Centro Peruano de Estudios Sociales, 2009.

McLean, Fiona. "Introduction: Heritage and Identity". *International Journal of Heritage Studies* 12, n.º 1 (2006): 3-7. doi: 10.1080/13527250500384431

Millones, Luis. "Historia y memoria. Las pinturas de Sarhua". Acceso el 15 de abril de 2019. http://hemi.nyu.edu/cuaderno/sarhua/text1.html

______. "La mirada absorta de los sarhuinos". En *Polis: visiones y versiones de Lima, inicios del siglo XXI*. Editado por Gary Legget, 501-19. Lima: Ediciones La Moderna, 2006.

Millones, Luis y Mary Pratt. *Amor brujo. Imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

Nolte Maldonado, Rosa María Josefa. *Quellcay: arte y vida de Sarhua*. Lima: Terra Nuova, 1991.

Palomino Flores, Salvador. *El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua*. Lima: Editorial Pueblo Indio, 1984.

Pease García, Franklin. *Los incas*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007.

Rostworowski de Diez Canseco, María. *Historia del Tawantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1992.

Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Londres: Routledge, 2006.

La práctica textil y la noción de lo común: tejer y vestir el huipil en la comunidad de Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca

Ariadna Itzel Solis Bautista
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen
En este capítulo se busca hacer un análisis formal, técnico, estético e histórico del huipil usado en la comunidad zapoteca de Villa Hidalgo Yalálag, en el estado de Oaxaca, México. Se pretende dar cuenta de la producción y uso de esta prenda en la comunidad a través de dos vías metodológicas: por un lado, las memorias, los saberes y los repertorios de las mujeres zapotecas que habitan esta comunidad y que producen y usan estos objetos, y por otro lado, a partir del estudio de colecciones "oficiales" públicas y privadas situadas en el contexto nacional mexicano que conservan en sus acervos dichas piezas, de representaciones de las mujeres que usan el huipil, como fotografías, así como de las contradicciones presentes entre estas fuentes. A través de un enfoque interdisciplinario se busca no solo recuperar las memorias y los saberes de estas mujeres, sino también problematizar el estudio material y simbólico de estos objetos, lo cual nos puede ayudar a generar reflexiones acerca de la representación y los lenguajes utilizados en la descripción y estudio de los pueblos indígenas, y especialmente de estos objetos textiles.
Palabras clave: textiles, común, tejedoras, comunidad, indígena, vestir

Abstract
This essay seeks to develop a formal, technical, aesthetic and located analysis of the Huipil used in the community of Villa Hidalgo Yalálag in the state of Oaxaca, Mexico. It is intended to account for the production and use of language in the community through two methodological means. On the one hand, the memories, knowledge and repertoires of the Zapotec women who live in this community, who produce and use these objects. But also, from the study of official and private collections located in the national context of Mexico. Through an interdisciplinary approach, the objective is not only to recover the memories and knowledge

of these women, but also to problematize the material and symbolic study of these objects.
Keywords: textiles, comunal, weavers, community, indigenous, wear

¿Le' ben she ne bé un be urash?
¿Es ella la que quiere vestirse de yalalteca?

Bertha Felipe

Introducción

La primera vez que visitamos[1] a Bertha Felipe, una tejedora de 85 años de la comunidad de Yalálag,[2] nos preguntó si acaso era yo la que quería vestirse de yalalteca.[3] Empiezo citándola porque es necesario explicitar

1. En muchas ocasiones se hablará en plural para dar cuenta del proceso de acompañamiento, traducción e intermediación que realizó mi madre, Genoveva Bautista, en esta investigación; en este proceso decidí emprender un trabajo consciente de reconocimiento de nuestra historia de manera conjunta, y ella funge como traductora e intermediaria hablante de zapoteco y español entre las mujeres tejedoras que hablan zapoteco y yo, que no lo hago. Este trabajo lo realizamos juntas, aunque haya sido una investigación que generó como resultado una tesis de maestría solo a mi nombre. Dentro de este proceso de investigación, ha sido fundamental la necesidad de visibilizar los procesos colectivos que nos envuelven y nos acompañan en distintos momentos y, sobre todo, no replicar los extractivismos de trabajo invisible que realizan sobre todo las mujeres en nuestras sociedades.
2. Villa ubicada en el distrito de Villa Alta, en la región Sierra Norte de Oaxaca, México.
3. Aunque la traducción literal más cercana es *paisana*, se usará la adscripción identitaria *yalalteca*, en algunos momentos, puesto que esta surgió con la población mestiza hablante de español que no ha nacido en la comunidad y que no habla zapoteco (me incluyo). Sin embargo, me cuestiono qué implicaría que yo, que no nací en Yalálag y que no hablo zapoteco, me enuncie como yalalteca o diga "yo soy de Yalálag". Es un proceso contradictorio porque mi ascendencia es de allá, y siempre voy en vacaciones, mi familia vive allá y muchas veces he participado en la comunidad. Sin embargo, al nacer en una locación geopolítica distinta, me atravesaron muchos procesos de blanqueamiento que implican privilegios que a la gente que sí nace allá y que sí habla zapoteco le suelen ser negados. Para mí, es peligroso enunciarse desde ahí para ganar espacios en la academia, en el arte o en la política. De manera un tanto contradictoria, necesito realizar este posicionamiento y apuntar que, aunque no crecí allá, participo de/en la comunidad de diferentes modos, algo que se problematizará a lo largo de este estudio en relación con la labor textil. Así, es necesario comenzar el trabajo aclarando que yo formo parte de la comunidad, aunque no vivo actualmente ahí y nací en Ciudad de México. Mis lazos se extienden de manera afectiva y temporal; es decir, mis abuelos, mis abuelas y mi madre han nacido ahí, lo que en términos comunitarios de Yalálag se traduce en que soy hija de Genoveva Bautista o, más bien, nieta de Chench Vic Ure, que es la mujer que habitó, trabajó y tuvo más participación en la vida comunitaria de la villa, además de ser

que, si bien la presente investigación tuvo como intención primera dar cuenta de las características formales y la producción del huipil, el giro que tuvo a partir de la metodología planteada fue pensar en su uso y producción bajo lógicas de la misma comunidad yalalteca; este tema es fundamental no solo en cuanto a esta labor y su especificidad, sino también con respecto a la noción de lo común en el uso y al papel protagonista del cuerpo en la misma vida comunitaria. Saber sobre el huipil y usar el huipil en la comunidad de Yalálag no son asuntos desligados.

El estudio del huipil yalalteco se hizo principalmente a través del devenir de las memorias, los saberes y los repertorios[4] de algunas mujeres zapotecas que habitan la comunidad de Villa Hidalgo Yalálag y que son quienes actualmente producen y usan estos objetos. Para entender cómo me he relacionado con las mujeres con las que he trabajado, explicaré dos conceptos en zapoteco que son vitales para entender el complejo entramado comunitario que se hizo presente en esta investigación. Por un lado, retomaré el apelativo de *be'ne urash*[5] para referirme a la adscripción comunitaria de estas mujeres. Esta adscripción, que también puede pensarse como "identitaria", ha sido mantenida por encima de reacomodos coloniales, como las congregaciones que se gestaron en la Sierra Norte de Oaxaca. Este nombramiento de sí mismas da cuenta de una pertenencia determinada a una comunidad que no está gestionada de la misma forma que los Estados nación y que no sigue la adscripción étnica *yalalteca*, usada principalmente por mujeres mestizas.

Es decir, las *be'ne urash* son parte de una comunidad que no se fundamenta en la residencia geográfica o en el lugar de nacimiento; su vínculo proviene, más bien, de la conformación de lazos afectivos y

esta la forma como me presentaba con las mujeres mayores de la comunidad.

4. Con *repertorios* me refiero a una apuesta conceptual que retomo de Diana Taylor y que hace referencia a las prácticas encarnadas que responden a otras formas de hacer conocimiento, noción relacionada con el cuerpo y la presencia. Dice Taylor que los repertorios son formas de salvaguardar la memoria que están "basadas en prácticas antiguas [que] nos permiten entender cómo la gente sigue usando el 'pasado' como un repositorio de estrategias mientras viven sus vidas, enfrentan las batallas contemporáneas y avizoran el futuro; [estos] mantiene[n] disponibles los recursos del pasado para su uso a través del tiempo, tanto en el caso de las repeticiones anuales como en momentos de crisis". Diana Taylor, "Performance e historia", *Revista Apuntes*, n.º 131 (2009): 110.
5. La traducción más cercana al español de *be'ne urash* es *paisana*; sin embargo, en español pierde un significado comunitario y favorece, en cambio, el lugar de origen de la persona que lo utiliza; es decir, para referirse a alguien como *be'ne urash*, una necesita pertenecer de alguna forma u otra a la comunidad, sin necesariamente haber nacido en Yalálag.

familiares extendidos que también tienen que ver con la indumentaria, las tradiciones, el territorio y la lengua.[6]

Como indica Silvia Rivera Cusicanqui, esta forma de identidad "se asemeja al tejido":

> La noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido. Lejos de establecer la propiedad y la jurisdicción de la autoridad de la nación —o pueblo, o autonomía indígena—, la práctica femenina teje la trama de la interculturalidad a través de sus prácticas: como productora, comerciante, tejedora, ritualista, creadora de lenguajes y de símbolos capaces de seducir al "otro" y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes.[7]

Bid'a, por otro lado, es también una palabra zapoteca que hace aparecer una comunidad de mujeres: se usa para referirse a las hermanas, primas y amigas, sin hacer referencia a las jerarquías y obligaciones que existen desde la imposición del aparato ideológico de la familia patriarcal. Es una palabra que se usa para nombrar a las mujeres amadas y cercanas. Esta palabra —sobre la que volveremos más adelante— sirve en zapoteco para describir el acercamiento que he tenido con las mujeres tejedoras y es un término que ellas mismas han utilizado para referirse a "nosotras" y que, aunque podría parecer similar a la adscripción *be'ne urash*, tiene un carácter más afectivo que este último.

Puesto que fui presentada ante ellas por primas, tías y abuelas que viven en la comunidad,[8] han aceptado gustosamente compartir su conocimiento de una manera distinta conmigo: me han recibido en sus hogares y he reelaborado una relación afectiva con ellas. En conversaciones, me han explicitado este sentir, en contraposición con otras personas que se han acercado a ellas desde una perspectiva que asumen como extractivista. Aunque este último término es mayormente usado para dar cuenta de un fenómeno complejo de explotación de recursos naturales de los territorios de los pueblos indígenas, en este caso será

6. Véase Norma Patricia Lache Bolaños, *La indumentaria tradicional de Yalálag, identidad y cosmovisión de los* be'ne urash (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 41-47.
7. Silvia Rivera Cusicanqui, *'Ch'ixinakax utxiwa': una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 72.
8. Ellas mismas me fueron dando más referencias sobre quiénes acompañaban su trabajo o sobre quiénes los realizaban; esta metodología es descrita en ciencias sociales como *muestreo de bola de nieve*; sin embargo, para efectos de este trabajo, es necesario pensar en estas referencias como lazos afectivos que se sostienen en la comunidad a largo plazo.

usado para dar cuenta de un fenómeno de tipo más epistemológico: extracción de saberes, de técnicas, de iconografía y de imágenes de pueblos y sujetos indígenas con fines de lucro, muchas veces en beneficio de personas, compañías o empresas ajenas a la comunidad.

Es por eso que el acercamiento afectivo al que apuesta la presente investigación pretende ser también una respuesta a la práctica habitual relacionada con la formación de los archivos oficiales que "nunca regresaron" a la comunidad. En ese sentido, el afecto reelaborado en lo comunitario y la devolución de imágenes encontradas en los archivos[9] son fundamentales para la metodología de este ensayo.

Siguiendo esta línea, es necesario mencionar que para esta investigación no se da cuenta de los relatos de todas las tejedoras de la comunidad, sino únicamente de cinco de ellas: Bertha Felipe, Apolonia Morales Limeta, Eufemia Lonche Tomás, Viviana Cano[10] y Aurora Tizo. Con ellas, el trabajo ha sido en tiempos y modos que muchas veces la academia rechaza como principios metodológicos rigurosos.

En ese sentido, si bien había una planificación metodológica y temporal para las entrevistas, no se elaboró un guion, estrictamente hablando, para conversar con las tejedoras. Esto se debe a dos razones: en primer lugar, desde mi posición de "investigadora", yo no tenía el control de la conversación, puesto que esta se daba en zapoteco, y además, dados los tiempos de sus actividades, muchas veces yo me perdía de información hasta que mi madre me traducía lo que las

9. Esta apuesta parte de los axiomas planteados por Tuck y K. Wayne Yang, quienes sostienen el rechazo a la investigación que privilegia los relatos de dolor y abusos que han sufrido las comunidades. En sentido contrario, la apuesta de la reestructuración del afecto, la devolución de archivos y el aprendizaje del zapoteco están atravesados por la responsabilidad como miembro de la comunidad de crear bienes comunes materiales e inmateriales, algo que muchas veces se piensa como un aspecto dado en las comunidades indígenas. Eve Tuck y K. Wayne Yang, "R-Words: Refusing Research", *en Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*, eds. Django Paris y Maisha T. Winn (Londres: SAGE Publications, 2014).
10. Viviana Cano nos fue presentada y es conocida en la comunidad geminiana Cano Alejo como Vivian Can Ure. El 9 octubre de 2018, mientras este trabajo estaba en proceso de redacción, antes de la devolución de los resultados a las tejedoras, Viviana Cano falleció a la edad de 86 años. La devolución, en este caso, tuvo lugar con su hija más cercana, Inés López Alejo, con quien se continuará la metodología planteada. También es necesario aclarar que muchas veces los nombres con los que las personas son conocidas en la comunidad no se corresponden con los establecidos en las actas de nacimiento o bautizo archivadas, lo cual muchas veces dificulta la realización de un seguimiento sistemático de las personas si no se conocen sus nombres en zapoteco o si se es externo a la comunidad.

tejedoras hablaban; en segundo lugar, porque el acercamiento, como se dijo anteriormente, se hizo desde el afecto, lo que muchas veces llevaba a las mujeres a contar historias de ellas mismas que tomaban rumbos inesperados, algo absolutamente determinante para esta investigación.

Este acercamiento consistió, a grandes rasgos, en nuestra presentación —en la que explicitamos nuestras intenciones— y en el uso de entrevistas documentadas en audio, video y fotografía. En el proceso, también tuvimos intercambio de archivos, selección conjunta de las fotografías que hemos decidido presentar en la investigación y, en algunos casos —como el de Eufemia Lonche—, aprendizaje de la técnica de elaboración del huipil con el telar de cintura. Como ya se dijo, las tejedoras no son las únicas que trabajan el telar de cintura en la comunidad, pero dados los tiempos de la investigación actual, solo fue posible hacer un trabajo afectivo y sostenido a largo plazo con las cinco tejedoras mencionadas anteriormente. A otras mujeres solo les hicimos entrevistas cortas durante su participación en festivales, ferias o fiestas.

Ahora, el desarrollo del trabajo tuvo dos ejes temáticos. En el primero de ellos hice un recuento técnico y formal del objeto y del devenir de su producción y uso; me interesaba saber cuáles son las características o particularidades (formales, estilísticas, técnicas y estéticas) del huipil de Yalálag, quién lo produce, cómo se produce y cuándo y quién lo viste.

Esto se hizo a través de archivos textiles recolectados de fuentes "oficiales" públicas y privadas;[11] sin embargo, esta información fue contrastada con las tejedoras. De este modo, buscamos separarnos, desde el punto de vista metodológico, de la mayoría de la investigación realizada en torno al textil por parte de especialistas (antropólogos e historiadores del arte) que no han tenido en cuenta el relato de las protagonistas (las productoras y portadoras de las prendas). Creemos que esta es una de las razones fundamentales que explican la desinformación que caracteriza, en la actualidad, la conformación de la mayoría de los acervos, así como los distintos montajes hechos en las exposiciones donde aparecen dichos textiles.

Para esto, la apuesta fue "regresar" las imágenes a sus manos. Elaboré una primera selección fotográfica de objetos textiles resguardados

11. Han sido consultados los acervos textiles del Museo Textil de Oaxaca (MTO), el acervo etnográfico del Museo Nacional de Antropología (MNA) y el acervo textil de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

en los archivos esperando que esta activara relatos, memorias y saberes de las mujeres tejedoras, además de permitirnos entender la lógica de su producción visual; es decir, con esta dinámica se intentó, en un principio, comprender desde las tejedoras mismas cómo se produce la imagen del huipil yalalteco, a qué lógicas responde y de qué manera se estructura este imaginario usado en el cuerpo y la comunidad.

El segundo eje temático del ensayo, que complementa el estudio, consistió en un análisis en conjunto con las tejedoras de dos colecciones fotográficas que contienen imágenes de mujeres usando el huipil. De esta manera, se contrastaron dos propuestas fotográficas: por un lado, la colección de fotografías de Julio de la Fuente Chicoséin,[12] y por el otro, el proyecto documental de Citlali Fabián.[13]

Finalmente, se hizo un intercambio con las tejedoras, en las entrevistas finales, que consistió en una intervención en la que se mostraron fotos de los diferentes acervos visitados y se conversó con ellas sobre sus impresiones al respecto. Esta parte de la metodología fue la que mayor tiempo y preparación necesitó, puesto que, además de haber hecho una selección previa, esta se fue modificando conforme a los intereses que fueron surgiendo en las entrevistas, y esto fue lo que determinó la última parte de los resultados.

De este modo, los archivos revisados se encuentran ya en manos de las tejedoras con las que he decidido trabajar. Esto ha facilitado que el análisis de las piezas se haya realizado en conjunto con ellas, lo que ha arrojado como resultado una lectura crítica de la manera como se han coleccionado y conservado las piezas en los acervos, además de un cuestionamiento a la forma como se suele representar a las mujeres vestidas con el huipil en las fotografías que circulan dentro y fuera de la comunidad.

12. Julio Antonio de la Fuente Chicoséin (1905-1970) fue un fotógrafo, antropólogo e indigenista mexicano que pasó buena parte de su vida documentando y haciendo trabajo etnográfico con distintos pueblos de México, especialmente con zapotecos de Yalálag. Su colección de fotografías de esta comunidad es la más amplia de la primera mitad del siglo XX y la mejor conocida por la comunidad.
13. Citlali Fabián es una fotógrafa oaxaqueña perteneciente a la comunidad de Yalálag, prima mía y nieta de Chench Vic Ure; nació en Ciudad de México y a temprana edad se trasladó a la ciudad de Oaxaca. Realizó sus estudios de fotografía en la Universidad Veracruzana y posteriormente cursó la Maestría en Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Cuenta además con una certificación en Preservación y Manejo de Colecciones Fotográficas otorgada por el Museo George Eastman en Rochester, Nueva York. Ha expuesto individual y colectivamente en México, Estados Unidos, España y Países Bajos, y ha tenido visibilidad en plataformas fotográficas de suma importancia, como el blog Lens, del *New York Times*, y Cuartoscuro.

Ahora, una pregunta que atravesó la elaboración de la presente investigación y que conforma su parte central es: ¿qué se entiende por *comunidad* dentro de la práctica textil en Yalálag? Que haya escogido como problema la elaboración y el uso del huipil para preguntarme por lo común no es un capricho académico, pues trataré de explorar cómo las mujeres tejedoras sostienen la vida comunitaria a través de la producción de imaginarios en torno al textil.[14]

Desde el punto de vista metodológico, retomo las propuestas de Linda Tuhiwai Smith para posicionarme como una investigadora indígena.[15] De esta manera, reclamo "una genealogía, como también un conjunto de experiencias genealógicas, culturales y políticas".[16] Sin embargo, asumo este gesto como contradictorio en tanto implica una posición frente al poder y no tanto una voluntad de adscripción identitaria. En ese sentido, reconozco, al igual que las mujeres que aparecen en este capítulo, "los modos en que la investigación científica ha sido partícipe en los peores excesos cometidos por el colonialismo".[17]

> Como consecuencia de esto, retomando la apuesta metodológica de Tuhiwai, pretendo dar cuenta de la investigación como un lugar revelador de lucha en donde, por una parte, se ponen en evidencia los intereses y las maneras de conocer de Occidente, y por otra parte, los intereses y modos de resistencia utilizados por el Otro. (...) el Otro ha sido recubierto con un nombre, una cara, una identidad particular, esto es, pueblos

14. Es importante mencionar que aún no existe un estudio sobre este objeto que retome los saberes y repertorios implicados en su producción y uso; es decir, pocos estudios profundizan en el sujeto que lo produce y lo porta. Como consecuencia, en estos trabajos se habla poco de las implicaciones que tienen el vestir de las mujeres zapotecas y su devenir en el tiempo, además de que no problematizan los cambios acaecidos con el abandono de la práctica de tejer y vestir el huipil yalalteco en las estructuras comunitarias.
15. Estoy consciente de que en la construcción de la indígena como otra o, en otras palabras, en la producción misma de la etnicidad de ciertos cuerpos, se producen y reproducen relaciones de poder. Sin embargo, *indígena* es una categoría que retomaré, pues me servirá para dar cuenta de las estrategias de resistencia que aparecen en la defensa de mundos simbólicos y materiales. En ese sentido, lo indígena aparece en este trabajo como una oposición estratégica frente a los proyectos de dominación y homogeneización de las subjetividades "no occidentales" y, con esto, de todo lo que resguardan: un sinfín de saberes como la lengua, los conocimientos sobre la tierra, los usos del agua y la misma práctica textil, entre otros.
16. Linda Tuhiwai Smith, "Introducción", en *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas* (Santiago: LOM Ediciones, 2016).
17. Ibíd.

> indígenas, [y más específicamente las mujeres indígenas que trabajan el textil].[18]

Siendo congruente con lo anterior, el ensayo se acerca a las fuentes desde la lengua zapoteca. Esto responde a dos cuestiones que atraviesan la forma de hacer la investigación: la primera es que las mujeres que resguardan estos saberes lo hacen en zapoteco,[19] y es ahí donde se encuentra la riqueza del entendimiento técnico y estético del objeto mismo, así como de su producción y uso; la segunda razón es que el trabajo con y desde el zapoteco me permite hacer una recuperación y una reestructuración de mi historia personal situada en el mundo, lo que conlleva una responsabilidad en la forma misma de acercarme a los objetos de interés.

Linda Tuhiwai explica este gesto a partir de la reescritura (*re-write*) y la rectificación (*re-right*) de nuestra posición en la historia,[20] lo que se relaciona con la propuesta metodológica de Silvia Rivera Cusicanqui al accionar determinados "gestos decolonizadores", como la recuperación de las lenguas indígenas como una manera de subvertir la forma como se ha producido el conocimiento. Según Rivera Cusicanqui,

> retomar el bilingüismo como una práctica decolonizadora permitirá crear un "nosotros" de interlocutores/as y productores/as de conocimiento que puede posteriormente dialogar, de igual a igual, con otros focos de pensamiento y corrientes en la academia de nuestra región y del mundo.[21]

La elección de la temporalidad de esta investigación responde a dos cuestiones metodológicas con respecto a los archivos a trabajar. La primera es que uno de los corpus de imágenes más importantes es la colección de fotografías que acompaña el trabajo etnográfico realizado

18. Ibíd.
19. La mayoría de las mujeres ancianas localizadas en la comunidad de Yalálag no hablan español, pero lo entienden a la perfección, lo que implica que la comunicación está sesgada de mi parte, puesto que, si bien ellas entienden todo lo que yo digo y pregunto, soy yo quien necesita intermediación para poder comprender la complejidad de su conocimiento. Este proceso de traducción e intermediación es de suma importancia para mí, pues también se trata de un gesto metodológico que intenta no reproducir formas de violencia epistémica. En ese sentido, hice un esfuerzo por recuperar estos saberes y memorias en lógicas otras que, en todo caso, corresponden más a una forma distinta de hacer historia y archivos: desde la gente que habita, produce y reproduce conocimiento en un territorio concreto.
20. Tuhiwai Smith, "Introducción".
21. Rivera Cusicanqui, *'Ch'ixinakax utxiwa'*..., 71.

por Julio de la Fuente Chicoséin[22] entre 1938 y 1952, que resguarda el acervo de la fototeca Nacho López, de la ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).[23]

Así, aunque la temporalidad de estas fotografías es medianamente extendida, son una fuente visual sumamente valiosa, pues en estas es posible observar la conformación de un imaginario de lo indígena[24] a través de la representación de mujeres usando huipiles, imagen que se ve en al menos 238 de las 320 fotografías que conforman el archivo. Esto será a su vez complementado con el proyecto documental *Ben'n Yalhalhj/ Soy de Yalálag/I'm from Yalálag*, que cuenta con más de 50 imágenes expuestas en distintas plataformas, que abarca el periodo 2016-2018 y que es realizado por Citlali Fabián, fotógrafa yalalteca.

Con esto, lejos de plantear una evolución temporal de los archivos a trabajar, se pretende hacer un análisis, desde diferentes formatos, de la conformación de un imaginario visual que no siempre se corresponde con la producción de imágenes hecha desde las mujeres que producen y visten el huipil.

22. Este estudio etnográfico da lugar al libro *Yalálag, una villa zapoteca serrana*. Esta recopilación de imágenes fue hecha en el marco de varias preocupaciones del Estado, como los procesos de cambio social que surgieron como consecuencia de la convulsión revolucionaria. Estos estudios fueron hechos con el fin de comprender o de construir algo así como "la cultura mexicana", acompañada de una clasificación, una comparación y un análisis de los pueblos indígenas de México y de un registro minucioso de sus formas de hacer y de pensar. Véase Mariana da Costa A. Petroni, "La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente", *Cultura y Representaciones Sociales* 3, n.º 5 (2008).
23. La CDI, creada en 2003 bajo la presidencia de Vicente Fox Quesada, es el otrora Instituto Nacional Indigenista, creado en 1948 bajo la presidencia de Miguel Alemán y dirigido en su momento por Alfonso Caso.
24. Es por esto que retomaremos la propuesta metodológica que Deborah Dorotinsky Alperstein asume en su libro *Viaje de sombras: fotografías del desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*, según la cual, a partir de un emplazamiento temporal e histórico de la producción de las imágenes, se puede desmontar el entramado discursivo que subyace en su producción y circulación. He llamado esta forma de trabajar las imágenes *historia social del arte* o *antropología de las imágenes*. Así, también se hace un análisis crítico de lo que producen estas imágenes y de la manera como se siguen reproduciendo estos "modos de ver" y de representar a las mujeres indígenas que hasta la fecha visten los huipiles. Deborah Dorotinsky Alperstein, *Viaje de sombras: fotografías del desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas y Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 36.

La segunda razón para la elección de la temporalidad de la presente investigación es que me interesa retomar la práctica textil[25] y la noción de lo común desde las mujeres zapotecas ancianas,[26] que son las que actualmente tejen y usan el huipil, por lo que son ellas la fuente pilar de este texto.

Las mujeres que colaboraron a lo largo de esta investigación nacieron entre 1932 y 1947. De este modo, podremos seguir la transformación del huipil a través de dos vías: por un lado, están los archivos "oficiales" del Estado, los museos y las colecciones privadas (conformadas en su mayoría desde intereses "científicos"), y por otro lado, a través de la revisión de archivos, objetos e imágenes, tenemos la memoria oral y visual de las mujeres zapotecas.

Asimismo, este ejercicio se concentrará en la traducción de los saberes y las memorias de las mujeres tejedoras de esta comunidad, y a partir de allí se cuestionará la mirada que conforma estas imágenes. Así, lo que se pretende es dar cuenta del sentido de comunidad latente entre las tejedoras y del cuestionamiento que ellas hacen a estas miradas a través de sus saberes.

El huipil de Yalálag

El *rarsh shrá* —huipil—[27] de Yalálag es una de las piezas textiles que componen la indumentaria de las mujeres zapotecas de esta comunidad.[28]

25. Entiendo la práctica textil como aquellas labores relacionadas con la elaboración y el uso de la indumentaria, entre las cuales se encuentran algunas que no necesariamente tienen que ver con los huipiles; sin embargo, en esta investigación utilizo el concepto *práctica textil* para referirme a aquellas labores concernientes a los trajes tradicionales de Yalálag.
26. Esta elección responde también a una preocupación crítica por pensar a los jóvenes como el único agente de cambio en nuestras sociedades actuales, que están acostumbradas a pensar en los ancianos como "desechables" y que los ubican en lugares de aislamiento no solo espacial sino también epistémico y político.
27. Los huipiles son piezas de uso femenino utilizadas desde el periodo clásico, en el caso de los mayas, y desde el posclásico, en el caso de las culturas nahuas. Patricia Rieff Anawalt, "Atuendos del México antiguo", *Arqueología Mexicana*, n.º 19 (2005).
28. La indumentaria completa, a la fecha, se compone de siete piezas. De la cabeza a los pies, consta, primero, de un *dushlú*, rodete o *tlacoyal* negro de lana que era elaborado por completo en la comunidad, desde el hilado hasta el terminado, en épocas pasadas (ahora la lana se consigue ya trabajada de Teotitlán del Valle). En el cuello, se pueden encontrar un collar con cuentas rojas y doradas y una cruz de plata u oro. Sobre las cuentas, hay que decir que anteriormente estaban elaboradas de coral y de oro, como reflejo de la comunicación y riqueza con la que contaba el pueblo, pero actualmente su manufactura se ha sustituido por piezas de plástico pintadas. Por

El huipil es interesante, principalmente, por dos razones: la primera es que su elaboración es diferente a toda la manufactura indígena en México, pues las mujeres lo producen de pie y tiene un solo color, y la segunda es que, a diferencia de muchos otros huipiles en México, este ha tendido a conservar su anchura y su largo,[29] aunque la tendencia en los últimos treinta años ha sido acortar y entallar la pieza al cuerpo para que pueda ser usada sin el *shtap* —refajo o falda, en español—.

El huipil tradicional es una pieza conformada por dos lienzos rectangulares y simétricos de algodón blanco; anteriormente era usado por debajo de las rodillas y se extendía de tal forma que cubriera el cuerpo a la altura de los codos. Las medidas suelen variar dependiendo de la persona que lo usa y lo teje, pero para dar cuenta del tamaño, las tejedoras utilizan vocablos zapotecas en los que los codos, los brazos o las manos funcionan como referencias de las medidas. Un huipil para una mujer adulta suele medir entre nueve y once codos de largo, lo que en zapoteco se denomina *shrag shith*.

El huipil tradicional de Yalálag nunca es usado como pieza única: siempre va acompañado de un *shtap* muy ancho que se amarra por la cintura con un *baidún* —ceñidor o sollate— hecho de palma y de tela.[30] Este elemento, oculto a la vista de las personas, se conservó incluso cuando las mujeres cambiaron su indumentaria a vestidos de tela industrial, puesto que implicaba un soporte para el cuerpo y representaba una forma menos violenta de cambiar los elementos que conformaban la indumentaria completa. Apolonia, una de las mujeres tejedoras con quien tenemos una relación afectiva de varios años, nos decía con una especie

debajo del huipil se puede encontrar un refajo —*shtap*—, elaborado en telar de cintura y sujetado por una faja de petate —*shpac*— y por un *baidún*, una pieza de tela también elaborada en telar de cintura. La indumentaria, en la actualidad, es rematada en los pies con unas sandalias —*yer*— características de Yalálag elaboradas con piel, terciopelo y llanta. Estos elementos, aunque importantes, no serán abordados en la presente investigación dado que sus procesos, al ser altamente especializados y, por tanto, diferenciados, merecen un estudio propio a profundidad.

29. No es casual que este huipil haya sido elegido para representar el indigenismo mexicano en la película *Tizoc: amor indio*, dirigida por Ismael Rodríguez y protagonizada por Pedro Infante y María Félix, quien porta un huipil de la comunidad de Yalálag expuesto en "México textil", exposición del Museo de Arte Popular de la Ciudad de México realizada del 14 de abril al 2 de septiembre de 2018, y del cual se hablará más adelante.
30. Estas tres piezas se elaboran en telar de cintura, el cual tiene características específicas en cada región; sin embargo, todas comparten que la estructura del lienzo está tejida a partir de un eje —un árbol o un poste— que se tensa contraponiendo el peso del cuerpo. Específicamente, ese peso se concentra en la cadera y no en la cintura, a pesar de su nombre.

de complicidad: "Ese sí nunca me lo he quitado"; a pesar de haber sido obligada a cambiar su indumentaria, siempre conservó su *baidún*. En un sentido similar, mi abuela, que, por el contrario, siempre usó vestidos de tela industrial, también usó un *baidún* por debajo de su ropa. Es posible leer esto como "resistencias" ocultas a la vista y ligadas tanto a ese sentido de comunidad como a la voluntad de conservar elementos claves para la vida —material y afectiva— de estas mujeres.

De regreso al *shtap*, esta pieza está hecha con uno o dos lienzos largos, unidos horizontalmente y elaborados con algodón blanco y algodón teñido con cascarilla de árbol de encino. Estos hilos de algodón, previamente preparados y teñidos, son colocados en el eje del telar, que conformará posteriormente la urdimbre de la tela. Los hilos blancos y cafés son alternados en proporciones idénticas, lo que, al finalizar el lienzo, produce la característica textura del *shtap* yalalteco.

Los modos de teñido del algodón usado en esta pieza deben ser estudiados a profundidad, dado que la corteza (utilizada tradicionalmente para teñir las pieles en la huarachería) sirve para sustituir el color café natural del algodón coyuchi.[31]

Según la mayoría de los acervos consultados y los montajes hechos en torno a las piezas, se suele afirmar que el *shtap* está elaborado con este tipo de algodón café; sin embargo, las tejedoras afirman que el teñido del algodón blanco es un método utilizado hace por lo menos cien años, y es por eso que la tonalidad del *shtap*, con el uso y el tiempo, regresa al color blanco, usado más en la cotidianidad. Esto es importante porque en los archivos también se suelen construir discursos

31. Se piensa que por la riqueza de los materiales usados en toda la indumentaria femenina de Yalálag, esta pieza era elaborada con algodón blanco y con algodón coyuchi; sin embargo, ninguna de las tejedoras recuerda que se usara ese último, sino que el algodón blanco es teñido con cáscara de encino o de timbre, material también usado en la curtiduría de pieles para teñir las características piezas usadas en la comunidad. En su artículo "El tejido en el México antiguo", Alba Guadalupe Mastache identifica materiales en la elaboración de telas y adornos prehispánicos. En una sistematización que la autora realiza de la Matrícula de Tributos, el Códice Florentino y otros códices, podemos observar que se tributaban fardos de algodón blanco y algodón café (coyuchi) provenientes principalmente de Guerrero, de Oaxaca y de otras regiones del golfo de México. Alba Guadalupe Mastache, "El tejido en el México antiguo", *Arqueología Mexicana*, n.º 19 (2005). Esta información puede contribuir al debate sobre la procedencia o la tradición en la que estaba inserta la manufactura del huipil. En conversaciones con mujeres del pueblo, se menciona que las faldas, después de un tiempo de ser usadas, van perdiendo el color café que las caracteriza, por lo que se puede intuir que la técnica de teñido tiene al menos 80 años.

que se ocultan bajo la supuesta objetividad de la materialidad, lo que es necesario cuestionar.

En la actualidad, el huipil es adornado, en los cuatro puntos donde se une, con grandes flores de colores bordadas con algodón o seda industrial, y este es el único estilo que usa la población joven yalalteca hoy en día. Sin embargo, hay documentación visual, oral y escrita de que esta no ha sido la única forma de adornar el huipil.

El estudio formal del huipil —del cual acá solo se realiza un esbozo por efectos de espacio— fue fundamental para entender las piezas encontradas en los archivos, sus cambios temporales y la lógica de su producción, tarea que se realizó contrastando los objetos textiles encontrados en los archivos con los saberes de las mujeres tejedoras de Yalálag. Estos saberes fueron fundamentales para entender las lógicas de conservación y exposición de las piezas encontradas en los acervos. Por mencionar algunos ejemplos, pudieron identificarse materiales mal señalados en los acervos, la falta de autoría de las piezas, errores de montaje tanto en las piezas individuales como en la indumentaria completa, etc. Además, fue desde los saberes de estas mujeres que se pudo elaborar una tipología de los estilos, las modas, las técnicas y los repertorios para elaborar el huipil, por lo que son saberes fundamentales para historizar el imaginario visual que conforman las variadas maneras de vestir el huipil de Yalálag.

Esta postura intentó alejarse de los estudios hasta ahora hechos sobre el huipil de Yalálag por una cuestión de suma importancia. Hasta ahora, el estudio más completo que se ha hecho sobre esta prenda es de tipo semiótico, es decir, su preocupación era entender los elementos simbólicos y los significados que estructuraban la narrativa de la pieza. En el caso del presente ensayo, la preocupación estaba relacionada con la siguiente pregunta: ¿cómo podemos entretejer el relato técnico, formal y estilístico con el relato social, la vida comunal y el papel de las mujeres en el sostenimiento de la vida comunitaria?

Esta pregunta se potencia a través del análisis conjunto de las fotografías propuestas. Abordaremos estas colecciones a través de lo que Lorna Scott Fox retoma de José Manuel Pintado como *antropoesía*,[32]

32. Este término nos sirve para describir una forma de crear imágenes de “lo otro” en la que se exalta la “exploración poética de la vida india y campesina” pero se dejan de lado los problemas sociales, políticos y económicos que conllevaba esta extracción y producción de imágenes en las comunidades indígenas. Esta forma de hacer



Figura 1. Eufemia Lonche Tomás —Pem Lonch, en zapoteco— en el telar de su casa

Fuente: elaboración propia

Esta fotografía fue tomada el pasado 29 de marzo de 2018 en la casa de la señora Eufemia Lonche, mujer zapoteca de 71 años, una de las pocas mujeres que aún elaboran y usan el huipil en Yalálag. En la foto se la puede observar usando un huipil blanco, con motivos en color rosa, y su collar tradicional. Está parada en el espacio en donde recibe visitas en su casa y en donde guarda el maíz que su esposo cosecha en el campo.

término que nos ayudará a comprender cómo y por qué son las mujeres que usan huipil el tema principal en las fotografías de Julio de la Fuente y cómo esto da una pauta para la construcción de las colecciones textiles hasta ahora estudiadas.

imágenes documentales se nutría de los discursos del indigenismo populista, "ideología estatal revolucionaria [que] se engarzó, a veces incómodamente, con la tendencia espontánea de la mayoría de los fotógrafos". Lorna Scott Fox, "Antropoesía: la fotografía documental en México", *Poliéster. Pintura y No Pintura* 2, n.º 5 (1993): 14.

Esta forma de hacer fotografía supuestamente objetiva, en la que las imágenes suelen estar descontextualizadas y, en cambio, exaltadas desde sus atributos dramáticos, sentimentales o pintorescos,[33] "encuentra una audiencia más grande y más rentable en el extranjero [porque además] su fascinación con la vida popular o tradicional puede ser vista como signo de un conflicto interno, específicamente mexicano, alrededor de la identidad y las raíces".[34]

Ahora, en muchos casos es evidente, para las mujeres que portan el huipil, que estas imágenes de ellas, tomadas muchas veces sin considerar su agencia, reportan más beneficios para las y los fotógrafos que para ellas mismas, y esto tiene que ver más con la forma como son hechas que con la actividad fotográfica en sí misma. Es decir,

> la mayoría de las imágenes documentales mexicanas tienen un aire notablemente estático, ahistórico y arquetípico. Quizás se trate del sello de lo que [Graciela] Iturbide llama "ese tiempo de México, poético, como de ensueño". Quizás también sea el reflejo de la parálisis que se apodera del fotógrafo escrupuloso cuando trata de evitar la multitud de pecados que lo amenazan, como el exoticismo, el didacticismo, la pseudoobjetividad antropológica, la fascinación clasemediera por la pobreza y lo panfletario.[35]

Nos valdremos también de la propuesta que Karina Ochoa hace desde lo que puede llamarse *feminismos decoloniales*, en la que toma en cuenta la construcción de las mujeres en contextos coloniales. Esto nos servirá para entender la impronta colonial que conformó y conforma la imagen del "otro": el indio bestializado y feminizado. Así, el huipil, como elemento visual, es indispensable para esta construcción.

De esta forma, sostenemos que no es casual que la mayoría de los sujetos retratados sean mujeres ataviadas con el huipil, lo cual se repite a lo largo de la historia de la fotografía hecha a comunidades indígenas. Las representaciones pictóricas, cinematográficas, literarias, fotográficas, etc., han estado puestas al servicio de esa estereotipación, lo cual no solo posibilita extractivismos epistémicos y económicos, sino que también aleja a los sujetos temporal y espacialmente de su agencia histórica y política.

33. Ibíd., 20.
34. Ibíd.,15.
35. Ibíd., 16-17.

Du' ichg, du' rashé cha que nré, nre'to

¿Que're tuze nrak sho nre'?
¿Qué acaso no somos una?

Eufemia Loche

Una vez hecho el estudio de las distintas formas de representar el huipil como objeto, pero también como elemento visual de suma importancia para pensar la comunidad de Yalálag, ahora desarrollaremos los momentos comunitarios que se pudieron ver desde la práctica textil y desde el acercamiento que tuvimos con las mujeres mencionadas como *bid'a*.

¿Qué tipo de comunidad existe entre las mujeres zapotecas que aún usan/tejen el huipil? ¿Qué tipo de saberes o sentidos relacionados con los modos de vida contemporáneos y ancestrales podemos extraer del análisis de la práctica del tejido? ¿Qué transformaciones comunitarias acompañan el "abandono" cotidiano del uso del huipil? ¿Qué otras prácticas están ligadas a tejer y usarlo? ¿Qué visibilidad tiene el huipil, con sus cuerpos específicos, en la vida comunal? ¿Existe una noción de *comunidad* entorno al uso o la producción del huipil? Estas son las preguntas que guían la investigación y que trataré de responder en las siguientes páginas.

Para pensar en lo común, en un primer momento hice un registro visual del uso del huipil en las fiestas más importantes de la comunidad (que son dos, con características muy particulares). La primera fiesta es la de San Antonio,[36] que se celebra todos los 13 de junio y que tiene la peculiaridad de ser la más importante de la comunidad en general (o al menos la más concurrida, incluyendo a visitantes foráneos).

36. Existen allí, en la actualidad, cuatro barrios alrededor de la plaza donde se encuentra la iglesia principal, que le dio el nombre a la población: la iglesia de San Juan. Estos barrios, por su disposición, seguramente fueron conformados en la colonia congregando a los habitantes, por oficios, alrededor de la iglesia, lo que hacía más fácil la administración y el cobro de los impuestos por parte de las autoridades coloniales. Los cuatro barrios son el barrio de Santiago, el barrio de Santa Rosa, el barrio de Santa Catalina y el barrio de San Juan. Los cuatro, como ya se dijo, estaban dispuestos de manera que organizaran espacialmente a sus habitantes. Por ejemplo, en el barrio de Santiago, hasta la fecha, se encuentran la mayoría de los huaracheros, y en el de Santa Rosa, en cambio, se encuentran la mayoría de los comerciantes, lo que puede ayudar a entender por qué la "danza de los negritos" es la que cuenta con la indumentaria más rica y vistosa; esta está compuesta principalmente por terciopelo, lentejuelas y otros materiales diversos que seguramente fueron exportados desde Guatemala y desde las costas de México.

La segunda, la de Santiago Apóstol, se celebra el 25 de junio y se caracteriza porque es organizada por uno de los cuatro barrios que conforman la villa. Esta fiesta tiene como particularidad que asisten a ella sobre todo miembros de la comunidad radicados en otros lugares, lo cual la diferencia en muchos niveles, como en el comercio que llega, los alimentos que se ofrecen e, incluso, las dinámicas que se presentan.

En las dos fiestas fue posible observar mujeres luciendo el huipil de fiesta casi completo —no usaban el rodete—. Además, pudimos observar que los huipiles actuales tienen una cantidad inimaginable de variaciones en cuanto a materiales, colores y estilos.

A partir de una observación intensa de las imágenes de mujeres con el huipil de Yalálag en las propuestas antes descritas, fue posible observar que un momento de suma importancia para la producción de imágenes es la fiesta,[37] además de que se suelen exaltar, en especial, las relaciones producidas en estas. De esto se puede concluir que se tiende a resaltar la fiesta como el momento clave de la conformación de la comunidad, pues aquella es la que más se estudia y se retrata, además de que es el momento en el que más imágenes se producen y en el que el huipil circula con más intensidad. ¿Por qué sucede esto?

En estas fiestas, lo usual es que todas las mujeres participen en la cocina mientras los hombres preparan las sillas, mueven las tablas, sirven la comida y pasan mezcal y tabaco. Un ejemplo de estas redes que sostienen la comunidad es el hecho de que los trastes,[38] las bancas y las mesas son prestados por toda la comunidad para que la fiesta pueda llevarse a cabo, y esto se repite también en los funerales. Ahora, insisto en hablar de los funerales por dos razones: la primera es porque en estos funcionan los mismos mecanismos de colaboración que en las fiestas, y la segunda es porque son las mujeres las que sostienen, acompañan y delegan las actividades con mayor intensidad para que sean posibles, aunque en los funerales es donde, incluso espacialmente, esto se hace plenamente evidente.

37. Es importante apuntar que con esto no quiero decir que no sea un momento importante para todos los miembros de la comunidad yalalteca, sino que se tiende a invisibilizar las relaciones de largo plazo que sostienen las mujeres para la elaboración de redes de apoyo que muchas veces se traducen en fiestas en las que todo el pueblo participa.
38. Los trastes suelen tener las iniciales de sus dueñas para que, al final de la fiesta, puedan ser entregados limpios después de ser usados.

Mientras hacía las entrevistas a las mujeres tejedoras, hubo muertes en el pueblo. En estas ocasiones, casi todos los miembros de la comunidad van a la casa del difunto o difunta a acompañar, a colaborar con los quehaceres y a aportar económicamente para los gastos requeridos. Es costumbre en el pueblo que las personas sean veladas en el lugar donde fallecieron o, en todo caso, en su casa particular. Mientras esto ocurre, se dan alimentos, la banda toca marchas fúnebres o jarabes serranos (dependiendo de la voluntad de quien muere) y, posteriormente, los cuerpos son llevados a misa para ser, finalmente, encaminados[39] al panteón del pueblo. En estos recorridos, son las mujeres quienes van al frente, acompañando y acuerpando a la familia del difunto. Son ellas quienes, sobretodo en momentos difíciles, sostienen la vida comunitaria y ponen en marcha mecanismos de reciprocidad y cuidado que se pueden ver en la práctica textil.

Un denominador común en todas las tejedoras es que insisten en que su oficio de tejeduría no es la única ni la más importante de todas sus ocupaciones, pues a esta la acompañan el cuidado de la tierra y de animales domésticos, como gallinas, puercos o guajolotes, o el cultivo de árboles frutales, y también preparan alimentos para vender ocasional o periódicamente en la comunidad de Yalálag, así como para enviar a las comunidades de yalaltecos en las afueras de Oaxaca e incluso fuera del país.

Es importante hacer notar que es posible encontrar a las mujeres que usan el huipil en los funerales, a diferencia de las fiestas patronales, donde la presencia masculina es la que acapara la mirada de los asistentes debido a las distintas actividades de jaripeo, danza, deporte, música, etc.

En ese sentido, es notable ver que son ellas quienes sostienen la vida en muchos sentidos, dentro y fuera de la comunidad, de maneras un tanto invisibles a los ojos de quienes no pertenecen a las redes afectivas construidas en la comunidad. A pesar de esto, las mujeres mayores no suelen ser partícipes de las asambleas, de la toma de decisiones políticas a nivel de gobierno o de la conformación y organización de ferias y festivales en la comunidad. Dentro del acercamiento que hubo con las tejedoras, analizando las imágenes y recordando anécdotas que tenían que ver con la fiesta, pero sobre todo con las labores que ellas realizan y que tienen que ver con el sostenimiento de la vida

39. Todos estos recorridos se hacen a pie, con música y con flores.

comunitaria, se identificaron al menos tres repertorios que, si bien son distintos, sirven para entender la complejidad del entramado comunitario de las mujeres en Yalálag.

El primero es conocido como *tequio*, en español, pero en zapoteco, *shin rau'*, adquiere matices importantes a destacar. *Shin rau'* se refiere a labores o cargos obligatorios para todas las personas de la comunidad y son decididos en asambleas periódicas. Quienes están fuera del pueblo, no viven en este o no pueden hacer el *tequio* correspondiente pagan una cuota anual. En nuestro caso, hemos pagado dos días de trabajo anuales, correspondientes a 600 pesos mexicanos. Estas asambleas son la forma de gobierno que ha adquirido el pueblo y en ellas se deciden los cargos, se discuten las necesidades del pueblo y se delegan las obligaciones. Es de estas asambleas que se ha excluido a hombres y mujeres mayores de 70 años, lo cual es un arma de doble filo, porque si bien se justifica como un cuidado de las personas mayores, finalmente tiene como consecuencia su exclusión de espacios de toma de decisiones.

El segundo repertorio, *keyoitesho*, en zapoteco, se puede traducir como *lo común* o *lo que es para todos*. Esta palabra puede corresponder a los caminos, la muerte, las iglesias o el panteón, y describe, principalmente, espacios; sin embargo, en los últimos años, esta palabra ha perdido significado en la realidad concreta del pueblo. Las tejedoras, por la naturaleza de su trabajo, tejen a la luz del sol, lo que solo es posible en los patios o en los corredores característicos de la arquitectura tradicional de Yalálag. Estas casas tradicionales solían estar atravesadas por caminos comunes que potenciaban la convivencia y el reconocimiento de los miembros de la comunidad. Esto, como se ha dicho, ha cambiado, sobre todo con la imposición de la noción de propiedad privada, que clausura espacios comunitarios en pos de "la seguridad" de los y las habitantes de estas casas.

El tercer repertorio, *bzun*, me sirve para explicar algo que aparecía siempre que visitábamos a las mujeres ancianas de la comunidad. No existe una traducción exacta de este repertorio en español, pero se trata de algo que se comparte y que es recíproco. Está referido, entre otras cosas, a labores en situaciones de luto o de fiestas, y también sirve para describir la actitud que debe tener un visitante cuando llega a una casa ajena, actitud que muchas veces se traduce en llevar un regalo en muestra de agradecimiento por ser recibido. A cambio, los o las visitantes tampoco se van del lugar con las manos vacías, pues siempre se

llevan algo de la cosecha de quienes visitan. Si bien *bzun* pierde fuerza cuando se la traduce, una traducción cercana sería *reciprocidad*.

Cuando nos presentamos con Eufemia Lonche, ella de inmediato hizo referencia a dos momentos. El primero es que ella había batido pozontle en la boda de mi madre, lo cual estaba muy presente en su memoria. Estas labores de cocina y de limpieza son invariablemente realizadas por mujeres de la comunidad: son ellas las que organizan y delegan las actividades en las fiestas, además de que prestan y limpian los trastes para las fiestas o los funerales. En Yalálag se sabe que cuando una mujer va a ayudar a una fiesta o un funeral y necesita ayuda de otras mujeres, son las que antes han recibido ayuda las que acudirán, sin necesidad de hacer una convocatoria. Son las mujeres las primeras en llegar y las últimas en irse cuando se trata de activar este repertorio.

El segundo momento que le vino a la memoria fue en una situación de crisis que atravesaron ella y su esposo. Ante esta circunstancia, mis abuelos por parte de mamá les prestaron sus terrenos para que pudieran sembrar y posteriormente cosechar alimentos mientras salían de sus apuros económicos, sin esperar nada a cambio, pero sabiendo que activaban el repertorio de *bzun*. El hecho de que ella tuviera tan presentes estos dos momentos habla de que la activación de este repertorio se puede hacer de manera intergeneracional, algo que, a mi parecer, está siendo apartado por las generaciones jóvenes de la comunidad.

Considero necesario cuestionar la recurrente posición que busca "visibilizar" a las mujeres indígenas y su labor dentro de la comunidad sin que este gesto tenga en realidad un objetivo político claro; es decir, a la hora de conformar imágenes de las mujeres indígenas, es urgente dejar de lado actitudes paternalistas y que apuestan por la visibilidad como un valor en sí mismo. La pregunta necesaria al respecto es: ¿visibilizar cómo y para quién?

Presentar a las tejedoras como *sujetos otros* por medio de imágenes que refuerzan y construyen una identidad desde el exterior de ellas mismas solo ayuda a reproducir esa lógica colonial que construye imaginarios jerárquicos a partir de una mirada extractivista, una mirada que toma imágenes, conocimientos e imaginarios sin preguntar. Una de sus consecuencias es que construye el lugar de la mujer indígena como un lugar de "identidad" trascendental en el que se suelen colocar cosas como lo originario y lo exótico, lo que refuerza una distancia temporal,

geográfica y, por tanto, epistémica, estética y política que les niega agencia y consciencia en todos estos ámbitos.

Es desde esa *consciencia del otro* característica del *bzun*, muchas veces inexistente desde la lógica neoliberal del individuo, que me gustaría retomar el concepto de *lo común*[40] situado específicamente en esta comunidad. La práctica textil, desde los repertorios que fueron trabajados en la producción y el uso en Yalálag, es una de esas formas cotidianas desde la cuales se puede subvertir el sentido y la dirección de los proyectos de dominación y colonización.

De este modo, lo común aparece como un fenómeno cuyos perfiles podemos situar y dibujar a partir de las observaciones hechas en la comunidad y gracias a las memorias de las mujeres entrevistadas. Como ya se dijo, lo *urash* tiene un sentido vigente de lo que implica la comunidad yalalteca en términos del sostenimiento de la vida comunitaria,[41] las fiestas y otros momentos difíciles, como los entierros o las enfermedades; sin embargo, existen diferentes niveles que deben ser destejidos para comprender con mayor profundidad las formas como se sigue actualizando lo comunitario. Esta forma de "sostenimiento de la vida" se puede entender como un entramado de acciones cotidianas. Los entramados, como categoría, me sirven para posicionar la práctica

40. Es importante mencionar que esta búsqueda de lo que puede significar o no lo común en determinadas comunidades se ha nutrido de los trabajos realizados, en especial, por Gladys Tzul Tzul, quien da pautas para pensar cómo se encarnan las voluntades colectivas en diferentes niveles por parte de las comunidades indígenas. Gladys Tzul Tzul, "La producción comunal de la autoridad indígena, breve esbozo para Guatemala", *El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios* 2 (2016). También son claves las reflexiones elaboradas por Lorena Cabnal, quien desde el feminismo comunitario ha hecho aportes para pensar en lo comunitario como un gesto de construcción con las otras; en este sentido, lejos de analizarlo como algo que se puede "encontrar" o "descubrir" en las comunidades indígenas, subraya la importancia de "tejer el pensamiento con otras", es decir, de construir lo comunitario. Así, "propiciar espacios y encuentros para reflexionarnos, para atrevernos a hacer desmontajes y para construir en colectividad transgresiones y propuestas para una nueva vida" es la apuesta fundamental que atraviesa el feminismo comunitario. Lorena Cabnal, "Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala", en *Feminismos diversos: el feminismo comunitario* (Managua: Acsur-Las Segovias, 2010).
41. Gladys Tzul Tzul describe los sistemas de gobierno comunal indígena como "tramas de hombres y mujeres que crean relaciones histórico-sociales, que tienen cuerpo, fuerza y contenido en un espacio concreto [...]; las tramas actualizan estructuras de [significación] que han heredado para conservar, compartir, defender y recuperar los medios materiales para la reproducción de la vida humana y de los animales, todo esto aglutinado en el territorio". Gladys Tzul Tzul, *Sistemas de gobierno comunal indígena. Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq'ena'* (Managua: Editorial Maya Wuj, 2016), 39.



Figura 2. Eufemia Lonche ubica las fotografías en la cosecha de temporada que se seca en el corredor de su hogar en Yalálag, México. Fotografía tomada en la devolución de octubre de 2018

Fuente: elaboración propia

textil como metáfora de la construcción de la vida en común, dado que ambas tienen la "capacidad de producir y controlar los medios concretos para la reproducción de la vida cotidiana".[42] Pero no son actividades que se puedan entender en sí mismas, sino que están tejidas en lo cotidiano con un sinfín de cuidados no solo de la tierra, sino también de lo otro que rodea la vida en Yalálag, como los animales, las plantas, los astros, pero, sobre todo, las personas.

Así, entiendo la práctica textil como una forma de resistencia que no tiene que ver con luchas identitarias en sí mismas. Tampoco se trata de prácticas romantizadas, sino de luchas cotidianas en las que se negocian las formas de enunciación. En ellas, lo cotidiano y lo extraordinario aparecen "como formas de una misma unidad de tiempo histórico".[43] En ese sentido, la práctica textil en los pueblos indígenas no puede pensarse como un asunto desligado del cultivo de la tierra ni de la producción y la comercialización de los textiles, y tampoco como algo ajeno a su uso personal. La relación necesaria del textil con el cuerpo, en tanto que se produce con el cuerpo y es usado en el cuerpo, es vital para comprender esta cuestión.

Raquel Gutiérrez denomina *tramas comunitarias* a los "múltiples mundos de la vida humana que pueblan y generan el mundo bajo diversas pautas de respeto, colaboración, cariño, dignidad y reciprocidad, no plenamente sujetos a las lógicas de acumulación del capital, aunque agredidos y muchas veces agobiados por ellos";[44] es por eso que la idea de *trama comunitaria* resultó útil para hilar los argumentos de esta discusión.

Conclusiones

El 17 de octubre de 2018, en una ponencia que llevaba el título de la presente investigación y que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, presenté algunos de los principales puntos del trabajo que culmina con este capítulo. En esa ponencia usé

42. Ibíd., 39.
43. Partha Chatterjee, "La nación y sus campesinos", en *Debates poscoloniales: una introducción a los estudios de la subalteridad*, eds. Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (La Paz: Editorial Historias, Ediciones Aruwiyiri y Sephis, 1997), 209.
44. Raquel Gutiérrez, "Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro", en *Palabras para tejernos, resistir y transformar en la época que estamos viviendo* (Cochabamba: Textos Rebeldes, 2011), 35.

uno de los huipiles que pude adquirir mientras trabajaba con las tejedoras. El huipil pertenecía a Bertha Felipe: se trataba de uno de los huipiles que por su edad había dejado de usar. El huipil, en ese entonces, le quedaba grande, por lo que estaba en su baúl. Sin embargo, para ella era importante no solo que se usara, sino que fuera usado de manera "correcta", es decir, que las mangas quedaran a la altura de los codos y que el largo no rebasara la altura de las rodillas.

Cuando regresé a Yalálag para hacer las devoluciones correspondientes, Bertha me preguntó si ya había usado su huipil y en qué momento, y me pidió que le enseñara alguna fotografía. Cuando le comenté la ocasión en la que lo había usado, se sorprendió y me preguntó: ¿qué ha dicho la gente cuando te ha visto con el huipil?

Con esta pregunta, Bertha confirmaba mis sospechas: las mujeres que hemos usado el huipil hemos sido, históricamente, excluidas de espacios donde se conforma el conocimiento, y, por lo tanto, nuestras preocupaciones han pasado completamente desapercibidas para la academia, las colecciones textiles y los acervos fotográficos oficiales.

Es por eso que el estudio del huipil desde las mujeres que lo usan y lo tejen fue la intención principal de este capítulo, sin dejar de tomar en cuenta los aspectos socioculturales, políticos, técnicos y visuales de este. Por eso, tuvo como propósito y metodología principal abarcar diferentes formatos, plataformas, medios de circulación y discursos que acompañan la construcción de imágenes de mujeres indígenas.

Ahora, ¿cómo podemos entretejer el relato técnico, formal y estilístico con el social, de la vida comunal, y con el papel de las mujeres en el sostenimiento de la vida comunitaria? Mientras Eufemia nos contaba el proceso de elaboración del huipil, mientras se analizaban las piezas y mientras se hacía la devolución de los resultados, se colaban historias de las obligaciones que ellas tenían con la vida comunitaria.

¿Que're tuze nrak sho nre'? puede traducirse en español, con sus respectivas pérdidas de sentido, como *¿qué acaso no somos una?* Esta expresión —pronunciada por Eufemia Lonche en algún momento de todo este proceso—, me explicaba mi madre, es usada cuando una persona entra al círculo afectivo más cercano de otra, que en términos legales es la familia. Sin embargo, en la realidad que se produce al enunciarla en zapoteco, esta expresión da cuenta de la comunidad que

es formada cuando, a través de la escucha, la convivencia y la reestructuración de afectos, se trabaja en torno a alguna cuestión determinada: en nuestro caso, la producción y los usos del huipil.

En todo caso, soy consciente de que los resultados de este trabajo apuntan a retos que deben trabajarse con mayor profundidad. La clausura real y simbólica de espacios de convivencia (como lo eran, por ejemplo, los caminos que atravesaban las casas de la mayoría de las personas y que ahora son inexistentes) es una de las principales dificultades de las mujeres mayores para sostener la vida comunitaria. ¿Cómo se relaciona esto con el uso del huipil? ¿De qué manera los imaginarios de lo indígena han permeado a tal punto la vida comunitaria que existe un rechazo persistente a las formas reales y simbólicas de la vida cotidiana en Yalálag, como en este caso el huipil?

Revisar los archivos, las imágenes y las fotografías creó una especie de comunidad entre dos generaciones que parecen estar alejadas no solo espacial y temporalmente, sino también desde el punto de vista generacional y de transmisión de saberes. Es decir, el repertorio *bzun*, activado en la metodología de esta investigación, fue nutrido, a su vez, con la incorporación del conocimiento de las dos partes, esto es, fue compartido de manera recíproca. Lo que yo he llamado *devolución de archivos*, con la incorporación de los saberes que han aparecido en las conversaciones en zapoteco, se tejió mientras se analizaban las piezas de los acervos textiles, las fotografías de los archivos oficiales y las fotografías hechas desde la comunidad, y, sobre todo, mientras los saberes y las memorias de las mismas tejedoras se iban estableciendo como protagonistas. Esta fue, sin duda, la pieza fundamental para la escritura de este ensayo.

Referencias

Cabnal, Lorena. "Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala". En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, 10-25. Managua: Acsur-Las Segovias, 2010.

Chatterjee, Partha. "La nación y sus campesinos". En *Debates poscoloniales: una introducción a los estudios de la subalteridad*. Editado

por Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán, 195-210. La Paz: Editorial Historias, Ediciones Aruwiyiri y Sephis, 1997.

Dorotinsky Alperstein, Deborah. *Viaje de sombras: fotografías del desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas y Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Gutiérrez, Raquel. "Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro". En *Palabras para tejernos, resistir y transformar en la época que estamos viviendo*, 31-54. Cochabamba: Textos Rebeldes, 2011.

Lache Bolaños, Norma Patricia. *La indumentaria tradicional de Yalálag, identidad y cosmovisión de los* be'ne urash. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. https://ffyl.bibliotecas.unam.mx:81/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=157938

Mastache, Alba Guadalupe. "El tejido en el México antiguo". *Arqueología Mexicana*, n.º 19 (2005): 20-31.

Petroni, Mariana da Costa A. "La representación del indio en las fotografías del antropólogo e indigenista Julio de la Fuente". *Cultura y Representaciones Sociales* 3, n.º 5 (2008): 156-76.

Rieff Anawalt, Patricia. "Atuendos del México antiguo". *Arqueología Mexicana*, n.º 19 (2005): 10-19.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *'Ch'ixinakax utxiwa': una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

Scott Fox, Lorna. "Antropoesía: la fotografía documental en México". *Poliéster. Pintura y No Pintura* 2, n.º 5 (1993): 12-23.

Solis Bautista, Ariadna Itzel. (2019). La práctica textil y la noción de lo común. Tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalálag, Oaxaca. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Taylor, Diana. "Performance e historia". *Revista Apuntes*, n.º 131 (2009): 105-23.

Tuck, Eve y K. Wayne Yang. "R-Words: Refusing Research". En *Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*. Editado por Django Paris y Maisha T. Winn, 223-48. Londres: SAGE Publications, 2014. doi: 10.4135/9781544329611

Tuhiwai Smith, Linda. "Introducción". En *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Santiago: LOM Ediciones, 2016. Edición para Kindle.

Tzul Tzul, Gladys. "La producción comunal de la autoridad indígena, breve esbozo para Guatemala". *El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios* 2 (2016): 17-36.

_______. *Sistemas de gobierno comunal indígena. Mujeres y tramas de parentesco en Chuimeq'ena'*. Managua: Editorial Maya Wuj, 2016.

Fuera y dentro de la piel:
memorias de un álbum de familia en Honduras y el culto a las y los ancestros del pueblo garínagu

Josefina Dobinger-Álvarez Quioto
Investigadora social y cofundadora de Mujeres en las Artes Leticia de Oyuela (MUA), Honduras y Austria

Resumen
El color de la piel clasifica jerárquica y discriminatoriamente a individuos y grupos sociales. La categoría *raza*, supuestamente en desuso, continúa hoy en día legitimándose por medio de prejuicios. Persiste una violencia racial simbólica y física dirigida a uniformar y asignar una pertenencia étnica a individuos y comunidades, así como la tendencia a homogeneizar obviando la historia ancestral con la que los grupos se identifican. En busca de constatar la realidad visible y no visible, la fotografía pasa a ser el soporte, y el álbum de familia, un documento de identidad que se renueva cada vez que alguien lo mira. El culto a las y los ancestros del pueblo garífuna —indios caribes negros— es el ojo a través del cual se ven diversas realidades y filosofías de vida, como fuerza vital y huella del paso del tiempo que da voz a otras maneras de concebir y abrazar conocimientos, universos de sentido y mundos de creación.
Palabras clave: garífuna, garínagu, álbum de familia, racismo, memoria, culto a los ancestros

Abstract
The skin colour classifies individuals and social groups. The race category, supposedly in disuse, continues nowadays legitimizing itself by means of prejudices. Violence persists symbolic and physical race aimed at uniforming and assigning a membership ethnicity to individuals and communities, as well as the tendency to homogenize, obviating the ancestral history with which the groups identify themselves. In search of verifying the visible and not visible reality, the photograph passes to be the support, and the family album an identity document that it is renewed every time someone looks at it. The cult of the ancestors of the Garífuna People, Indigenous - Black Caribs, is the eye through which you see different realities and philosophies of life, as vital force and trace of the

La autora agradece a María Eugenia Ramos por su colaboración en la edición de este capítulo.

passage of time that gives voice to other ways of conceiving and embracing knowledge, universes of meaning and worlds of creation.
Keywords: garífuna, garínagu, family album, racism, memory, worship, the ancestors

> Yo no sabía que era negra. Cuando digo que no sabía que era negra no estoy hablando del color [de la piel], sino [de] lo que eso implicaba.
>
> Victoria Santa Cruz, *Me gritaron negra*[1]

Cuando la memoria se hace piel

Este escrito tiene la intención de rescatar el valor del respeto por la vida humana y por la naturaleza. Como señaló la historiadora e investigadora hondureña Leticia de Oyuela, ahora se precisa más que nunca de nuestra organización, de nuestra firme convicción, de nuestra lucha y de la más absoluta vehemencia para defenderlo, proclamarlo y transmitirlo como valor.[2] El presente capítulo alude al culto de las y los ancestros del pueblo garífuna como una metáfora vivida en el cuerpo, en palabras de Rita Segato,[3] "de ese ser dejándose habitar por el otro, aunque reconociéndolo como otro". Así, el álbum de familia se transforma en instrumento lingüístico porque en él converge, en gran parte, el Yo privado.[4]

Poseer un lenguaje propio es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización y una manera de situarse frente al lenguaje de la nación colonizadora[5] que expresa las señales que el mundo en

1. Victoria Santa Cruz relata que un evento de su infancia relacionado con su color de piel la marcó de tal manera que, posteriormente, resignificó la experiencia a través de su poema *Me gritaron negra*. "Victoria Santa Cruz: 'Me gritaron negra'", video de Youtube, 5:29, publicado el 29 de junio de 2008, https://www.youtube.com/watch?v=754QnDUWamk
2. Leticia de Oyuela, *Mujer, familia y sociedad. Segunda edición actualizada hasta el 2000* (Tegucigalpa: Guaymuras, 2001), 267.
3. Maura Brighenti y Verónica Gago, "La hipótesis del mestizaje en América Latina: del multiculturalismo neoliberal a las formas contenciosas de la diferencia", *Mora* 23, n.º 1 (2017): 72.
4. Josefina Álvarez Quioto, *Mujeres centroamericanas y su práctica artística. El arte como lenguaje que interpreta la realidad* (tesis de maestría, Universidad Nacional de Costa Rica, 2006).
5. Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 50.



Figura 1. Proyecto *El espacio irreductible: exvotos*, de Santos Arzú Quioto, 2008

Fuente: Heleci Ramírez

que vivimos emite. Los lenguajes estéticos, y en particular la fotografía, posibilitan reconocer acontecimientos innombrables que brindan sentido a la existencia. El proyecto artístico *El espacio irreductible: exvotos* (2008), de mi primo Santos Arzú Quioto (figura 1), acompaña esta reflexión, traduciendo emociones que la realidad social oculta, y a su vez da cuerpo al nexo familiar: el legado del buen ojo del fotógrafo avezado —nuestro abuelo— que capta la esencia, la identidad y la memoria impresa. "Lo interesante también de este discurso es que puedo reconocerme en estas fotografías porque soy fruto y reflejo de esas personas; el árbol genealógico conserva la memoria como antídoto respecto a la amnesia o alzhéimer social generalizado".[6]

Para hacer este trabajo elegí una serie de fotografías[7] que forman parte de dos álbumes que nuestro abuelo Doroteo Moisés Quioto Dolmo (1901-1966) preservó completos y que contienen imágenes registradas entre los años 1930 y 1940. Son fotografías de familia y autorretratos, y también imágenes de mujeres, hombres y familias que evidencian la amplia paleta de colores de piel de la población hondureña, estas últimas tomadas en el estudio fotográfico del abuelo, como se puede constatar en el sello que dejó su huella en cada fotografía: "Límpida. Foto Quioto. La Lima, Cortés. Honduras, C.A.". El álbum de familia adquiere un valor sagrado como depósito cultural de la memoria de un colectivo o individuo; según Ferdinando Scianna,[8] es una muestra de la imagen dramática, una prueba de su existencia.

Esta reflexión, escrita en primera persona, parte del entendimiento de que las expresiones culturales son auxiliares de la memoria

6. Ibíd.
7. Se dispone de la autorización para la publicación de las obras del artista Santos Arzú Quioto y de las fotografías del álbum familiar registradas por Doroteo Moisés Quioto.
8. "Puerto de Ideas Valparaíso 2013. Más allá del encuadre. Fotografía, identidad y memoria: Ferdinando Scianna", video de Vimeo, 34:37, publicado el 13 de noviembre de 2013, https://vimeo.com/79339965

viva archivada en el cuerpo, lo que Edmund Husserl (citado por Hugo Rodríguez Vergara)[9] llama "el propio cuerpo vivido, fuente emergente de vivencias emocionales": territorio-cuerpo de sentido, medio y órgano de aquello que nuestros sentidos comunican pero que la palabra ordinaria no logra nombrar; modos de conocer mediante preguntas por la raza, los mundos de creación indígena, el papel del género/clase y los territorios ancestrales y nacionales relacionados con la actual fase apocalíptica del capitalismo.[10] En pocas palabras, estas búsquedas se pueden sintetizar en la siguiente frase: "Estamos ante la configuración de un mapa íntimo donde las burbujas y los lienzos son la epidermis de una realidad más profunda que nos afecta a todos y todas".[11]

Soy una mujer garífuna urbana, migrante —he vivido en Austria, Colombia y Costa Rica—, con raíces ancestrales indoamericanas y africanas, de piel color negro y que vino al mundo en Tegucigalpa, capital de Honduras. Me identifico como guerrera en la batalla por el sentido, búsqueda que, podría afirmar, identifica al pueblo hondureño en general: batalla florida[12] o guerra sagrada que en mi caso particular se enfrenta al más poderoso adversario, el enemigo interior, fantasma que acecha la indolencia existencial y que me ha impulsado a mirarme desde mi condición de mujer sujeta a la racialización para, desde este espacio, cuestionar el momento en que, desde la otredad, descubro que soy negra india urbana.[13]

9. Hugo Rodríguez Vergara, "La conciencia de lo corporal: una visión fenomenológica cognitiva", *Ideas y Valores* 59, n.º 142 (2010).
10. Rita Segato advierte: "La fase apocalíptica del capital marca el ataque sexual y la explotación sexual de la mujer; hoy son actos de rapiña y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa". Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad* (Buenos Aires: Ediciones Prometeo, 2018), 11.
11. Santos Arzú Quioto, "El cuerpo cicatrizado por la memoria. El artista y su obra" (manuscrito inédito, 2008).
12. "Toltecápsula 19. La batalla florida", video de Youtube, 9:59, publicado el 3 de marzo de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=pm_1Fm1Ts5I&t=328s
13. Este particular estado de conflicto interno me ha generado diversos complejos al no sentirme aceptada en ninguno de estos grupos; sin embargo, encontré en la asociación Mujeres en las Artes una casa de acogida en la que convergen diversas voces que se destacan por su condición de exterioridad. Silvia Rivera Cusicanqui propone habitar un mundo donde nos reconozcamos manchadas/os, impuras/os y contaminadas/os y nos podamos nutrir de las diversas voces que nos habitan, que no se niegan entre sí y que dialogan con las raíces indias y negras y con la condición de género/sexo para crear un espacio de reconocimiento propio. Pensar con la propia cabeza, dialogar con las fuentes del conocimiento y filosofar teniendo presente lo que está detrás de la labor del cultivo y de los ciclos de la naturaleza es por fin ser moderno, ser una persona capaz de habitar el mundo sin complejos. "Revista de la Universidad. *Utopía ch'ixi* con Silvia Rivera Cusicanqui", video de Youtube, 30:06, publicado el 2 de noviembre de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk&feature=share

Como he señalado en otros escritos,[14] para seguir este camino de lucha me apoyo en la palabra como recurso de la memoria, en los lenguajes estéticos y en el espíritu viajero heredado de mi madre, mi padre y mis ancestras y ancestros garífunas, que impulsan mis recuerdos. La memoria y la energía vital de vivencias propias y ancestrales han confirmado que es posible volver al corazón y de esa manera evidenciar la realidad social que oculta, invisibiliza y vuelve innombrable la raza, que, a su vez, evoca luchas y resistencias en el territorio hondureño emprendidas por grupos sociales ubicados en los márgenes de la historia. Esta premisa también organiza el sistema social, racializa al individuo y marca jerárquicamente las diferencias a partir de rasgos fenotípicos.

El pueblo garínagu —negros caribes— ha enfrentado con valentía los retos históricos y las transformaciones sociales en Honduras, Latinoamérica y el Caribe. Desde sus orígenes, ha librado diversas luchas que generaron las condiciones para una homeostasis cultural y social, lo que, de acuerdo con Ruy Galvao de Andrade Coelho, le ha permitido sobrevivir al impacto de acontecimientos que causaron la extinción de sus anfitriones, los "rojos" caribes, y de casi todos los grupos indios caribes.[15]

La sociedad hondureña no ha dimensionado el reconocimiento otorgado por la Unesco a los conocimientos y las expresiones ancestrales garífunas como patrimonio inmaterial de la humanidad. El idioma garífuna, vínculo fundamental con los ritos ancestrales, muestra su riqueza en los *úragas* —narraciones cantadas en acontecimientos importantes—,[16] tradición oral que se transmite de generación en generación y marca el avance de luchas por la libertad, los territorios, los valores y las tradiciones. Reconozco que me duele no haber aprendido el idioma garífuna; no obstante, como consuelo, mi padre nos transmitió los *úragas* en español, lo que representa otra manera de preservar las tradiciones, los vínculos y el sentido de pertenencia.

14. Josefina Dobinger-Álvarez Quioto, *Recordar para volver al corazón. El cuerpo: territorio de sentido* (Tegucigalpa: MUA, Guaymuras y Cosude, 2017).
15. Ruy Galvao de Andrade Coelho, *Los negros caribes de Honduras* (Tegucigalpa: Guaymuras, 1991), 30.
16. En los diferentes países que acogen a la nación garífuna, estas comunidades celebran varias fechas en común con el calendario cristiano: el carnaval, la Semana Santa, la Navidad y el Año Nuevo (por citar las más conocidas). También cuentan con uno o más santos venerados por la diligencia de las hermandades formadas al poco tiempo de su llegada. Véase Alfonso Arrivillaga, "Del tambor africano a la música garífuna", en *En clave afrocaribe: expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití* (San José: Aecid, 2010), 34.



Figura 2. Tía materna
Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo (1901-1966)

La riqueza de la oralidad garífuna se expresa en los cantos, interpretados principalmente por mujeres cantoras —*gayusa*—, que bailan durante las ceremonias, como en misas y velorios, y estos cantos también acompañan las labores domésticas, como la elaboración del cazabe.[17] Los cantos rememoran o relatan, en forma de lamentos, discursos y recomendaciones que se manifiestan en acontecimientos importantes; son una forma particular de tradición oral y, de acuerdo con Néstor Ganduglia,[18] se entienden como registros de una memoria colectiva de la comunidad. Estos acervos expresan el modo como la colectividad concibe una sociedad más sostenible y más justa y se mantienen vivos por la vigencia de sus contenidos filosóficos, que no se conectan exclusivamente con el pasado.[19] Respecto al papel sobresaliente de las cantoras en el culto a las y los ancestros, en particular en los ritos de posesión, Alfonso Arrivillaga apunta lo siguiente:

> Ellas son depositarias de un importante corpus de canciones que hablan del exilio vicentino, del papel relevante de sus

17. El cazabe o *ereba* es un alimento básico de la dieta garífuna heredado de la tradición de las mujeres nativas americanas de la cuenca caribeña y el territorio amazónico. Es una tortilla de yuca de gran tamaño que se prepara de manera comunitaria.
18. "Con el corazón en la boca: la palabra mágica de los pueblos. Néstor Ganduglia. TEDxCórdoba", video de Youtube, 15:24, publicado el 3 de diciembre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=0E2bUXKnVa4
19. Ibíd.

> héroes en la defensa de los recursos o del mandato de los espíritus, entre otros eventos ocurridos en estos últimos doscientos años. Este es el caso del abeimahani conocido como *Hiruha bayerira* —bayerira es "triste" y se puede interpretar como "abandonada"—, que Peitra Arana me ha dado a conocer. Este *uyanu* [canto ritual a los ancestros] se refiere al sitio llamado Byera, cercano al río Analibou, ocupado por los garínagu en San Vicente. Young lo identifica bajo el control de un lugarteniente de Satuyé.[20] Estas debieron ser de las mejores tierras de la isla, y fueron usadas por los garínagu para cultivar caña. En 1795, ya entrados en guerra con los ingleses, fue aquí donde ejercieron mayores represalias. Por tanto, nos encontramos con un excelente ejemplo de cómo las letras de las canciones son portadoras de la memoria colectiva.[21]

Abordar el tema del color de la piel es un pretexto para cuestionar el carácter estático, definitorio, formateado y esencializado adjudicado a la identidad personal y colectiva, al igual que los mecanismos que se utilizan para encubrir el racismo (figura 2). Así, la identidad es un relato construido sobre la base de contextos históricos marcados por la dominación, la violencia y la exclusión, encarnadas en la memoria del cuerpo. Narrar y dar voz a los sujetos subalternos, a los cuerpos silenciados por la historia, contribuye a la comprensión de quiénes somos individualmente, pregunta que solo puede responderse a través del encuentro con el otro. Actuar para hacer posible la expresión de estos procesos requiere indefectiblemente de un viaje, no siempre feliz, de descubrimiento de la experiencia vivida por el territorio-cuerpo, recordando que la identidad alude a la imagen, que, en el caso de los garífunas, no responde a la representación que se ha construido, como esencias, en relación con nuestros cuerpos negros.

Esta observación simultánea dentro y fuera de la piel a lo mejor nos permitirá mirar con mayor cercanía el álbum de familia de nuestra

20. Joseph Chatoyer (Satuyé) es un héroe de la gesta del pueblo garífuna, defensor de su territorio en la isla de San Vicente y gestor de la libertad que nuestros ancestros caribes, kalinagos y garífunas supieron con orgullo defender y glorificar. Satuyé murió el 14 de marzo de 1795 en un combate contra las tropas británicas que habían invadido San Vicente, codiciada por ingleses y franceses dada su enorme fertilidad y posición estratégica para las potencias europeas para el afianzamiento de sus intereses de ultramar. Véase Organización Fraternal Negra de Honduras, "A los 220 años de la muerte de Satuyé: el héroe garífuna y la gesta anticolonialista", acceso en diciembre de 2018, https://ofraneh.wordpress.com/tag/satuye

21 Arrivillaga, "Del tambor africano...", 18.

Honduras, sobre todo reencontrándonos en la imagen de nuestras y nuestros ancestros, que representan el pasado que compartimos. Mirarnos desde la paleta de colores de piel y desde realidades y maneras de crear, imaginar y dar sentido al universo que se habita es una forma de resignificar el sentido de la identidad, que tradicionalmente se ha establecido desde una mirada única, estéril y estática que silencia las múltiples maneras de ser y estar en el mundo.

La tendencia generalizada de negar e invisibilizar al otro y la otra en nombre del multiculturalismo discrimina y excluye al pueblo garífuna, a las demás comunidades indígenas y a la población que se autopercibe como mestiza del derecho a ser parte del paisaje cultural hondureño, del que todas y todos formamos parte. Esta manera de negar y silenciar los relatos colectivos de nuestro pasado común nos hace cómplices de la embestida genocida y del aniquilamiento de miles de hondureñas y hondureños por parte del actual (des)orden capitalista de muerte, que ha conllevado como objetivo central la expropiación de los territorios de las comunidades ancestrales. Para la antropóloga Rita Segato, la perversidad del silencio, la utopía mestiza —a la que se hará referencia más adelante—, es un camino homogeneizador y etnocida que va en dirección de la blancura, amparándose detrás de la idea de la unificación nacional: “Como resultado de una amalgama de sociedades, se produce el olvido de sus linajes constitutivos”.[22]

El canto a Yurumein, del pueblo garífuna, forma parte del culto a los ancestros y es un lamento y clamor marcado por el desarraigo y la esperanza de regresar a San Vicente y de encontrar a sus hermanas y hermanos garífunas.

Bugawaguwadiva Yurumein giñe
Waluwaheinaña muñasu
[Nos han expulsado de Yurumein (San Vicente).
Andamos en busca de un territorio]

Ligia buga wayabibei faya haña dügü Lechu
Waluwahwinañanu Garínagu Waladei
[Por eso navegamos y navegamos de costa en costa,
buscando a nuestros hermanos garífunas]

22. Brighenti y Gago, “La hipótesis del mestizaje…”, 65.



Figura 3. Caribes negros de Honduras. Memoria ancestral

Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo

Yurumein nege buga wagerirabei
Bugarügü hamutiwa harutiña ñigiñe
[Yurumein era nuestro territorio;
los blancos nos expulsaron de allí]

Burariba negetia wagei eh
Lagiweriha negué Wayuna waba ou
[Viajaremos en balsas
construidas por nuestros bisabuelos][23]

Contar la historia que no vemos a simple vista pero que miramos con el corazón

Contar la historia a través de la narración de imágenes es un llamado a la memoria revisada desde el culto de las y los ancestros, corazón del credo garífuna,[24] ejemplo poderoso de respeto por los saberes y conocimientos de las personas mayores, incluidas las que ya no están físicamente. Son imágenes que respaldan, transmiten y resguardan la tradición ritual espiritual del pueblo garífuna. Es característico que quienes trenzan, conservan y transmiten los saberes ancestrales en las comunidades garífunas son las mujeres, con una filosofía de vida lo suficientemente arraigada que se nutre por medio de rituales (el canto, el cultivo, el alimento y la noción de territorialidad). Hoy, como ayer, las mujeres garínagu tejen una red de saberes comunitarios que trascienden las fronteras territoriales

23. Arrivillaga, "Del tambor africano...", 61.
24. De Andrade Coelho, *Los negros caribes*..., 123.

—Guatemala, Honduras, Nicaragua y Belice—, sin alterar su sentido de pertenencia y, al mismo tiempo, transmitiendo la esperanza en la defensa del hogar y el territorio-cuerpo, que es sagrado. En ningún otro aspecto de su cultura los garínagu han integrado de forma tan absoluta los elementos africanos e indoamericanos teológicos, especialmente los que se refieren a la naturaleza del alma.[25]

> La primera violencia a la que el colonizador varón-europeo-blanco-católico sometió al africano esclavizado [y al indígena, a quien expropió sus territorios,] fue la amnesia, obligándolo a olvidar sus raíces, sus lazos familiares, su territorio, etc. En fin, la muerte social y cultural. El arte, en particular la música y la danza, fue el arma que el africano esclavizado utilizó para recordar, resistiendo a la amnesia, a la muerte social y cultural.[26]

Me identifico con las palabras de Wooldy Edson Louidor[27] cuando apunta que recordar denota un lugar llamado *corazón*, donde están sedimentadas las vivencias y las experiencias de una persona, una comunidad e incluso un pueblo, lugar que no deja de ser íntimo, profundo y subjetivo (del sujeto), de ahí su carácter sagrado (figura 3). Recordar es una apuesta ante la desmemoria que, en el caso del pueblo garífuna, recuerda que el *anigi* —alma— es la fuerza vital o espíritu que tiene su asiento en el corazón y que se manifiesta por medio del funcionamiento de los órganos vitales: la pulsión de las arterias, los latidos del corazón, la respiración y el calor corporal, de acuerdo con Ruy Galvao de Andrade Coelho.[28] Así, para el pueblo garínagu, el culto a las ancestras y los ancestros es una pulsión vital que se concibe como un rito sanador[29] al concederle un sentido particular de unidad a la comunidad.

> El Caribe recibió desde hace veinte siglos, antes de la invasión europea, dos grandes migraciones provenientes del Orinoco amazónico. Uno de ellos fueron los arawak, una gran nación, la más populosa del continente, y la segunda oleada fueron los caribe guerreros feroces, que mataron a los hombres y se apoderaron de las mujeres. Los invasores adoptaron la cultura de los invadidos; así, las mujeres y niños continuaron hablando

25. Ibíd.
26. Wooldy Edson Louidor, "Comentarios al libro *Recordar para volver al corazón* de la autora Josefina Dobinger-Álvarez Quioto", *El Pulso*, 26 de mayo de 2017, http://elpulso.hn/comentarios-al-libro-recordar-para-volver-al-corazon-de-la-autora-josefina-dobinger-alvarez-quioto/
27. Wooldy Edson Louidor, "Pensar la memoria desde el desarraigo" (conferencia, Universidad de los Andes, Bogotá, 29 de octubre de 2015).
28. De Andrade Coelho, *Los negros caribes*..., 124.
29. Arrivillaga, "Del tambor africano...", 40.

> arawak. En las islas menores, como San Vicente, continúan sobreviviendo un grupo reducido aun después de la catástrofe de la invasión europea.
> En 1635 naufraga un barco negrero español; los caribes matan a los españoles y esclavizan a los africanos, y el arawak se convierte en lengua común de estos negros. Posteriormente, en 1637, dos barcos negreros se estrellan en San Vicente y se esclavizan más de mil negros. Los negros en San Vicente estaban uniformados por la piel; se contaron y no tardaron en revelarse; [nuevamente] se apoderan de las mujeres caribes y huyen a refugiarse y hacerse fuertes al norte de las montañas de la isla, dando forma a una comunidad afrocaribe, los garífunas o caribes negros, cuyo idioma fue el arawak. Los garífunas emprendieron varias luchas contra los ingleses, españoles y caribes. Los británicos los consideraban un peligro político, un mal ejemplo para sus plantaciones de azúcar, y deciden deportarlos [expulsarlos] en masa. En 1796, unos cinco mil hombres, mujeres y niños son embarcados y abandonados en las islas del norte de Honduras [Punta Gorda].[30]

La historia nos ayuda para que acontecimientos del horror, como la esclavitud y los despojos territoriales ancestrales, no se banalicen,[31] así como para que no se les reste relevancia a la persecución de lideresas garífunas ni a las violaciones y los brutales asesinatos de mujeres —feminicidios— que instituyen los cuerpos de estas como botín de guerra. Estos ataques violentos dirigidos al territorio-cuerpo de la mujer crean un daño psicoafectivo profundo debido a la crueldad con que son ejecutados; son lo que mi amiga Analía La Banca define como “atrocidades dramáticas dirigidas a las entrañas propias de la tierra y del mar” y lo que Silvia Federici[32] señala como el control sobre la riqueza natural: los territorios que incluyen el cuerpo de las mujeres.

Pensar el género en las narrativas visuales, leídas desde el culto a las y los ancestros, posibilita nombrar la forma como se expresa actualmente la expropiación de los territorios ancestrales y el control de la vida; en palabras de Rita Segato, posibilita “darle un real estatuto

30. “Misterios de la historia. Capítulo 10: los garífunas”, video de Youtube, 6:10, publicado el 3 de junio de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=phpsrN5dIyg
31 Ibíd.
32. “Silvia Federici: reflexiones sobre el extractivismo y las mujeres. Parte 1”, video de Youtube, 6:15, publicado el 31 de mayo de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=RS7auMlkIXw

teórico y epistémico" capaz de "iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno", una vez que el mundo-aldea indígena, con su ontología dualista, ha sido absorbido por el mundo de lo uno.[33] Igualmente, en la América prehispánica, las relaciones de poder entre los pueblos no eran excluyentes de la pertenencia étnica, en particular ante la existencia del sometimiento de un grupo sobre otro, como aconteció entre los caribes rojos y negros; estas jerarquías se expresaban, en palabras de Omar Aquiles Valladares, a través de la esclavitud. Para Segato, en el interior del mundo-aldea se evidencia la presencia de relaciones patriarcales de "preintrusión colonial" o de "entronque patriarcal", en palabras de Julieta Paredes, feminista comunitaria aymara; es decir, previo a la colonia existía un sistema de dominación que Rita llama "patriarcado de baja intensidad", dentro del cual la mujer poseía un estatuto ontológico propio.[34]

> El pueblo garífuna es un pueblo matrilineal; las mujeres garífunas sostienen comunidades, no solo sostienen el hogar (…); una conexión con el mar nos hace un llamado con ese cantar de las olas (…). Las mujeres garífunas hemos sido criadas y se nos ha enseñado que la madre tierra no se vende, se protege.[35]

Este es un viaje que se realiza a través de imágenes fotográficas registradas por nuestro abuelo materno: un intento por evidenciar una memoria colectiva hecha piel y sus implicaciones biopolíticas. Es una cartografía que teje la memoria rota a través de imágenes que configuran nuestro álbum de familia como hondureñas y hondureños, una manera de narrarnos a nosotros y nosotras mismas, revelando mundos silenciados y sus huellas afectivas, como acontece en un retrato familiar. Es una manera de narrar, de describir y de reencontrarnos con la historia, un diálogo con el otro, como propone la fotógrafa Natalia Botero, quien señala que la fotografía evidencia las y los protagonistas, y los hechos toman importancia en ese espacio de representación; así,

33. Brighenti y Gago, "La hipótesis del mestizaje…", 66.
34. "El uno y el dos de la dualidad indígena son una entre muchas posibilidades de lo múltiple, donde el uno y el dos, aunque puedan funcionar complementariamente, son ontológicamente completos y dotados de politicidad, a pesar de desiguales en valor y prestigio. El segundo en esa dualidad jerárquica no es un problema que demanda conversión, procesamiento por la grilla de un equivalente universal, y completo, irreductible". Ibíd.
35. "Mutu. Territorio de mujeres", video de Youtube, 10:47, publicado el 23 de octubre de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=yqAYvv63l0c&feature=youtu.be&fbclid=IwAR36mXAL7cedJ5VclhP_zXtVSbrNspHF-55986XHJdS5NEWRCRfycSCz5Vs

la fotografía nos acerca a lo que no vemos a simple vista pero que sentimos con el corazón.[36]

Las imágenes (1930-1940) que se presentan a lo largo de este escrito son testimonio de una historia aún no contada en nuestro país y evidencian prácticas sociales, procesos migratorios, actitudes políticas, el desarrollo del espíritu, mundos de creación y conocimientos y universos de sentido. En consecuencia, las imágenes, nos recuerda Peter Burke,[37] no son reflejos objetivos de un tiempo y un espacio, sino parte del contexto social que las produjo, y es cometido del historiador y la historiadora reconocer ese contexto e integrar la imagen en él.

La década de los años treinta se encuadra en la creciente hegemonía norteamericana, manifestada en Honduras más que en ninguna otra nación del istmo, particularmente por las compañías fruteras y su intervencionismo político, así como en la corriente antiimperialista del nacionalismo hondureño, que se oponía a la ocupación militar norteamericana.[38] El régimen dictatorial de Tiburcio Carías Andino (1933-1949) sembró el terror en todo el territorio nacional, como aconteció en 1937 con la masacre de 22 garífunas de la comunidad de San Juan, Tela,[39] o como cuando estableció como indeseables y les prohibió la entrada al país a los judíos, los árabes chinos, los negros y los gitanos.[40]

> El Estado nación, así como algunos intelectuales (...), jugaron un papel importante en la articulación de discursos nacionales (...) con la finalidad de constituir imaginarios culturales de identidad; así, desde el siglo XIX, (...) buscaron construir identidad nacional sobre la base de discursividades literarias con la finalidad de divulgar y consolidar la idea de "nación homogénea", la que pretendía integrar a indígenas y negros a la nación para —según

36. Natalia Botero, "Te recuerdo, te presiento y te busco. Una fotografía de tu vida para la memoria", *Desde la Región* 58 (2018), http://www.region.org.co/index.php/revista58/crear-dialogar/item/310-te-recuerdo-te-presiento-y-te-busco-unafotografia-de-tu-vida-para-la-memoria?fbclid=IwAR3-8ZqS8C6QpT9wx8JcEn3H-PuY7U1L_0psK711khoWEWcZ2Wpg7_ZXs4iI
37. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Titivilus, 2016). Edición digital.
38. Julio Escoto, "Simetrías y vivencias democráticas en Honduras", en *Las ideas políticas en Honduras. Tránsito del siglo XX al XXI*, comp. Óscar Acosta (Tegucigalpa: Foprideh, 2009), 79, 84.
39. Víctor López García, *La bahía del Puerto del Sol y la masacre de los garífunas de San Juan* (Tegucigalpa: Guaymuras, 1994), 56.
40. Jorge Amaya, *Las imágenes de los negros garífunas en la literatura hondureña y extranjera*, acceso en noviembre de 2018, 38, https://www.er-saguier.org/crisisyestado-nacion.org/archivo/lecturas/Las_imagenes_de_los_Garifunas_en_la_literatura.pdf



Figura 4. Álbum del abuelo. Retratos registrados en su estudio Limpida. Foto Quioto. La Lima, Honduras

Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo

la propaganda oficial— "civilizarlos"; por eso, en los textos, en la mayoría de los casos se les "invisibilizó" en los imaginarios de la nación. En definitiva, consideramos que estos "imagotipos" que se asignaron desde antaño a los garífunas —la mayoría de ellos prejuiciados— coadyuvaron a afirmar diferentes estereotipos (...), los cuales fueron aceptados como "reales" por los mestizos e incluso, muchas veces, por algunos garífunas.[41]

El peso de los discursos racistas y la mirada negacionista sobre los garífunas durante el proceso de configuración del Estado nación en Honduras son fundamento del actual racismo estructural, violencia simbólica construida desde la base de estereotipos marcados en los cuerpos tanto de mujeres como de hombres: se los considera voluptuosos,

41. Ibíd., 51.

promiscuos, apegados a la brujería y la hechicería, supersticiosos, fiesteros, borrachos, haraganes, desaliñados y extravagantes en su forma de vestir, y algunas veces se enfatizó la "negrura" de su piel como algo deshonroso.[42] Es posible observar que la definición de *mestizo* refiere a la homogeneización que niega el mismo mestizaje garífuna (indígena-negro), lo ignora, lo anula, y con ello silencia las narrativas propias de la memoria colectiva del grupo.

El carácter social del lenguaje y especialmente los testimonios visuales estéticos, que forman un conjunto de documentos históricos,[43] hacen visible lo vivido, incluida la comprensión de aquello que el silencio y el olvido comunican. Se evidencia, entonces, que el pigmento de la piel, marcador de signos de identificación, es a su vez instrumentalizado; los colores son observados desde una mirada colonizada, y por tanto colonizadora, dirigida a homogeneizar como proyecto político a partir de la descalificación, los prejuicios y los estereotipos basados en signos fenotípicos. La raza es una posición en un sistema histórico de relaciones de dominación: la historia leída en el cuerpo.[44]

El color de la piel es una memoria que incomoda porque atraviesa el cuerpo; es un fastidio que recuerda las maneras en las que categorías como la *raza* clasifican grupos poblacionales (figura 4), generando las condiciones para la perpetuación de la discriminación y el racismo. Un ejemplo de ello es la autopercepción y autodefinición de la mayoría de la población hondureña como mestiza, fusión que crea un individuo que rechaza lo indio y lo negro: no se percibe indígena ni negro, con lo que niega su ascendencia y sus raíces. La definición de *mestizo* o *ladino* es una construcción históricamente antagónica a lo "indígena" que se dirige a homogeneizar la gran diversidad de poblaciones y comunidades culturalmente diferenciadas (en el caso de la ascendencia "negra" del periodo colonial, se invisibiliza). Todo esto se puede entender como eufemismos que callan el pasado y que se dedican a engañar más que a enseñar para el presente.[45]

> La opresión, entendida como "invisibilización", se traduce en un rechazo de la existencia legítima y pública, es decir, conocida y

42. Ibíd., 11.
43. Burke, *Visto y no visto*..., 14.
44. Rita Segato, *Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales* (Brasilia: Universidad de Brasilia, 2006), 7, http://blog.utp.edu.co/etnopediatria/files/2015/03/Rita-Laura-Segato-Racismo.pdf
45. Lowell Gudmundson, "El Día de las Culturas y las raíces de los costarricenses. Los mulatos y las naciones en Centroamérica", *La Nación* 10 (1999), https://www.mtholyoke.edu/acad/latam/raices10lowell.html

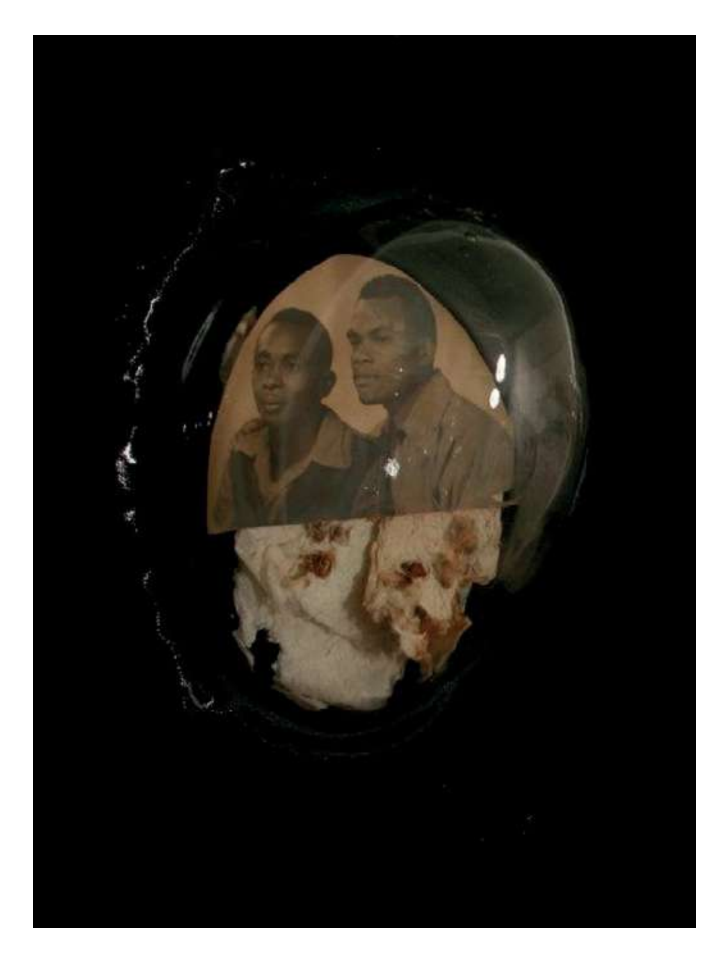


Figura 5. Proyecto *El espacio irreductible: exvotos*, de Santos Arzú Quioto, 2008

Fuente: Heleci Ramírez

reconocida, especialmente por el derecho, y en una estigmatización que solo aparece tan claramente cuando el movimiento reivindica la visibilidad. Entonces, se le recomienda explícitamente "la discreción" o el disimulo que habitualmente se ve obligado a imponerse.[46]

Lo que se define como *identidad mestiza* encubre al criollo colonialista, entendido como sujeto de la patria y del proceso de criollización, de acuerdo con Rita Segato;[47] el criollo, a su vez, es sinónimo de racista, homofóbico y misógino, además de que reproduce sus vicios en el imaginario colectivo de igual modo que estos se instauran en las mentalidades sociales. Todos estos prejuicios atraviesan la mirada y designan con insulto la diferencia respecto al color de la piel, violencia simbólica que marca una herida emocional expresada en el rechazo que se filtra en la mirada con la que nos vemos a nosotras y nosotros mismos.

> La Ofraneh [Organizacion Fraternal Negra Hondureña] ha venido durante décadas representando al pueblo negro garífuna, e identificándonos como indígenas, ante nuestras características culturales heredadas del pueblo kalinagu insular, del cual heredamos nuestro idioma, clasificado como arawak maipure norteño, además de circunscribirnos con las culturas de la yuca amarga provenientes del río Orinoco (...). En las últimas décadas, se ha venido promoviendo la estafa cultural de erradicar la identificación garífuna para sustituirla por el vago término de

46. Darío García, *Cruzando los umbrales del secreto: acercamiento a una sociología de la sexualidad* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2004), 79.
47. "La palabra *criollo* es un insulto. Rita Segato", video de Youtube, 0:49, publicado el 9 de septiembre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=yk6mgA7pltg



Figura 6. Autorretrato del abuelo materno en Trujillo, Colón, Honduras

Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo

> *afrodescendiente*, desechando el bagaje cultural de nuestros ancestros por una simple identificación de supuesta raza, denegando esta forma el hibridismo genético del cual somos portadores.[48]

El despojo a la población garífuna de su identidad indígena caribe, a partir del color de la piel, forma parte del nuevo proyecto homogeneizador y civilizatorio que pretende denominarnos solo como afrodescendientes a todas las personas que tenemos piel negra. Así, la historia colonial negra es silenciada y ocultada en la historiografía nacional, negando la simbiosis de las raíces indígenas y negras como parte relevante del paisaje nacional hondureño. Leticia de Oyuela, investigadora hondureña, denomina a este fenómeno como "las raíces de nuestra nacionalidad", marcadas por juegos de poder que se disputaban tanto criollos como peninsulares y militares, civiles y eclesiásticos, imponiendo sus maneras de apreciar el mundo y de interpretar la vida (figura 5). Estas mentalidades, sin lugar a dudas, subyacen consciente e inconscientemente en todos nosotros y nosotras.[49] En tal sentido, pintarme a mí misma viene a ser una estrategia de resistencia y denuncia resiliente y es, sobre todo, una manera de abrazar mi humanidad ante la actual barbarie que atraviesa, desmiembra y rapiña tanto el cuerpo de las mujeres como el cuerpo social hondureño.

48. Organización Fraternal Negra de Honduras, "Afrodescendientes o garífunas: raza o cultura", acceso en noviembre de 2018, https://ofraneh.wordpress.com/2013/09/18/afrodescendientes-o-garifunas-raza-o-cultura
49. Leticia de Oyuela, *Fe, riqueza y poder. Una antología crítica de documentos para la historia de Honduras* (Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Cultura Hispánica, 1992), 12.

> Este árbol genealógico me indica que el esfuerzo ha sido conjunto y la tradición tiene su sentido, que el arco vital no se detiene, marca hitos de construcción. Las perspectivas de bienestar y de lucha se mantienen intactas, se entregan como estafetas de relevo.
> Cada uno tiene su nombre y apellido. Tuve la dicha de conocer algunos de ellos; el recuerdo de otros es más bien borroso que desfilan fantasmagóricamente frente al caleidoscopio de mi memoria, ya que los percibí en mi niñez.
> Otros nombres, en tanto fueron dictados por la tradición oral y escrita, bastaba voltear algunas fotografías y leer con letra palmer —perfecta— la dedicatoria afectuosa. Acompañando los relatos fabulosos de la abuela en su mecedora.[50] (Figura 6)

Como advierte el fotógrafo Julián Rodríguez,[51] no somos libres solamente con ver: "No somos libres si no entendemos cómo construimos significados". La tarea de mirarnos en la y el otro es similar a lo que acontece con la imagen ante el espejo, en especial cuando no podemos vernos a nosotras y nosotros mismos como lo hace la impresión de la luz en una placa fotosensible. En palabras de Walter Benjamin,[52] solo el futuro (presente en la memoria) posee reveladores de fotografías lo suficientemente activos como para examinar esta superficie a la perfección. Dicho en palabras de Santos Arzú, las fotografías son un espejo para vernos como tesoro precioso de un pasado, pero también de un presente que se resiste a morir, no físicamente, sino en la pulsión del pasado efímero del cual estamos conscientes.[53] La historia única crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos.[54]

> El ojo no es solo espejo, sino espejo que corrige. El ojo debe permitirnos corregir los errores culturales. No digo los ojos, digo ojo, y ya se sabe a lo que remite ese ojo: no a la fisura calcarina, sino a ese muy igual, resplandor que brota del rojo de Van Gogh, que se desliza de un concierto de Tchaikovski, que se

50. Santos Arzú Quioto, "El cuerpo cicatrizado...".
51. "El secreto de la fotografía. Julián Rodríguez. TEDxMar del Plata", video de Youtube, 18:23, publicado el 18 de enero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=Hwl5uUjq_LU
52. José Ángel García Landa, "Slavoj Zizek: señales del futuro", *Vanity Fea* (blog), 12 de junio de 2012, http://vanityfea.blogspot.com/2012/06/slavoj-zizek-senales-del-futuro.html
53. Santos Arzú Quioto, "El cuerpo cicatrizado...".
54. "*Chimamanda Adichie*: el peligro de la historia única", video de Youtube, 18:46, publicado el 19 de marzo de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=sYItZ3bTosU



Figura 7. Retratos que evidencian la composición de las familias en la zona norte de Honduras. Registro del estudio fotográfico Limpida. Foto Quioto. La Lima, Honduras

Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo

aferra desesperadamente a la *Oda a la alegría* de Schiller, que se deja llevar en la bocanada vermicular de Césaire.[55]

Fuera y dentro de la piel

La sabiduría ancestral del pueblo garífuna parte del culto a los ancestros, del poderoso e insondable sentir de la tradición y del significado de ser caribe negro. Desde mi ser indio, caribe negro, urbano y migrante, así como desde un lugar privilegiado, rindo tributo a la memoria y a la búsqueda de sentido de mi existencia a través de un cuerpo con piel color negro y configurado por pigmentos que desbordan el lienzo.[56] Mis raíces

55. Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, 170.
56. Santos Arzú Quioto, artista plástico hondureño, quien además es mi primo hermano por el lado materno, escribió, en 2014, sobre su proceso creativo, lo siguiente: "En el pasado Simposio Mundial de Arte en Corea, durante mi proceso creativo —al



Figura 8. Mujeres Caribes de Triunfo de la Cruz. Tela, Honduras

Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo

están fuertemente ancladas a una historia y una memoria que abrazan la espiritualidad indoamericana y africana. Sin la intención de establecer verdades absolutas, este escrito constituye una búsqueda afirmativa de un sentimiento de identidad individual a través del recuerdo y la relación de constitución del sujeto, que según Christine Delory remite a la historia compartida de un grupo, una cultura o un país que lo sobrepasa y lo incluye.[57]

La apuesta decolonizadora del conocimiento plantea interrogantes sobre el sentido de la realidad, como advierte Fanon, desde la geopolítica del conocimiento y la corpopolítica del poder, del saber y del ser.[58] Así, se recuerda esa otra mirada de la experiencia corpórea desde el color de la piel, un territorio que también es música, baile, rito y alimento para el cuerpo y el espíritu (figura 7). Parafraseando a Rita Segato,[59] la raza, inventada desde una posición en un

ir pintando—, iban quedando manchas en el suelo del museo. Me prometí borrarlas al terminar y dejar limpia el área. No lo hice. Al final, las consideré extensión del proyecto, pigmento que desbordó el lienzo". Página de Facebook de Santos Arzú Quioto, acceso en diciembre de 2018, https://www.facebook.com/photo.php?fbid=807343315988496&set=a.807343065988521&type=3&theater (foto desaparecida).

57. "Christine Delory Momberger: la fotografía: mediación biográfica de una memoria colectiva", video de Youtube, 1:12:25, publicado el 9 de septiembre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=Lam--qKIjXA&feature=share&fbclid=IwAR2Cs_w5VjGM1vQT-_OT3wcXchJhQrPnZHn839MmzeyPl1FMUzhRVLk4Fqo
58. Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, 273.
59. Segato, *Racismo, discriminación...*, 11.

sistema histórico de relaciones de dominación, evidencia una historia que ha sido leída desde el cuerpo; en consecuencia, me pinto a mí misma, porque he llegado a hartarme de que otros hablen por mí, apoyándome en la noción de *automedialidad* que señala Christine Delory: actúan la interacción de un medio fotográfico, la reflexión subjetiva y el trabajo sobre mí misma en la construcción de un poder como actor de un sujeto ocupado en su propia historia.[60]

Sobre los garífunas pesan los dos prejuicios históricos coloniales de nuestro continente: de acuerdo con Eduardo Rothe, somos negros y somos indios,[61] y, en el caso de las mujeres, se suma la condición de género (figura 8). Por ello, es posible cuestionar las relaciones de saber-poder que sostienen el actual sistema de muerte, como advierte Osiris Aquino,[62] por medio de la mirada como proyecto cultural y espacio de resistencia, como lo hacen las *gayusa*, a través de sus cantos, como las depositarias de un corpus que constituye un importante referente del pasado y del mensaje dejado por las y los ancestros.

La publicación del libro *Recordar para volver al corazón*, que apunta al recuerdo como hilo conductor de la experiencia vivida dirigida a construir una trama —un relato no solo individual, sino colectivo—, fue el inicio de este trabajo de memoria, en una apuesta nacida en el interior de la organización Mujeres en las Artes Leticia de Oyuela (MUA),[63] de la que soy cofundadora y parte. En sus inicios, MUA organizó la exposición "Salón de cultura popular artesana, símbolo y tradición de un pueblo" (1995), con la intención de evidenciar la amplia diversidad de expresiones culturales del pueblo hondureño, destacando el papel protagónico de las mujeres. Desde esta perspectiva, se convirtió en bandera de lucha el reclamo por el derecho a la expresión cultural, sin reducirla a la expresión artística.

MUA destacó que en el interior del imaginario social hondureño predominaba y continúa predominando una fuerte tendencia a la

60. "Christine Delory Momberger: ...".
61. "Misterios de la historia...".
62. Sarelly Martínez Mendoza, "La construcción de la mirada de Osiris Aquino", *Chiapas Paralelo*, 9 de agosto de 2018, https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2018/08/la-construccion-de-la-mirada-de-osiris-aquino
63. La asociación MUA fue creada en 1995. Es una organización de carácter civil, privado y sin ánimo de lucro que se especializa en la producción, gestión e investigación artística-cultural y en el desarrollo de estrategias y políticas que generen la incorporación de instituciones e iniciativas individuales y grupales al desarrollo nacional, con énfasis en la evidencia y toma de conciencia del papel activo de la mujer en el arte, la cultura y el desarrollo social de Honduras.

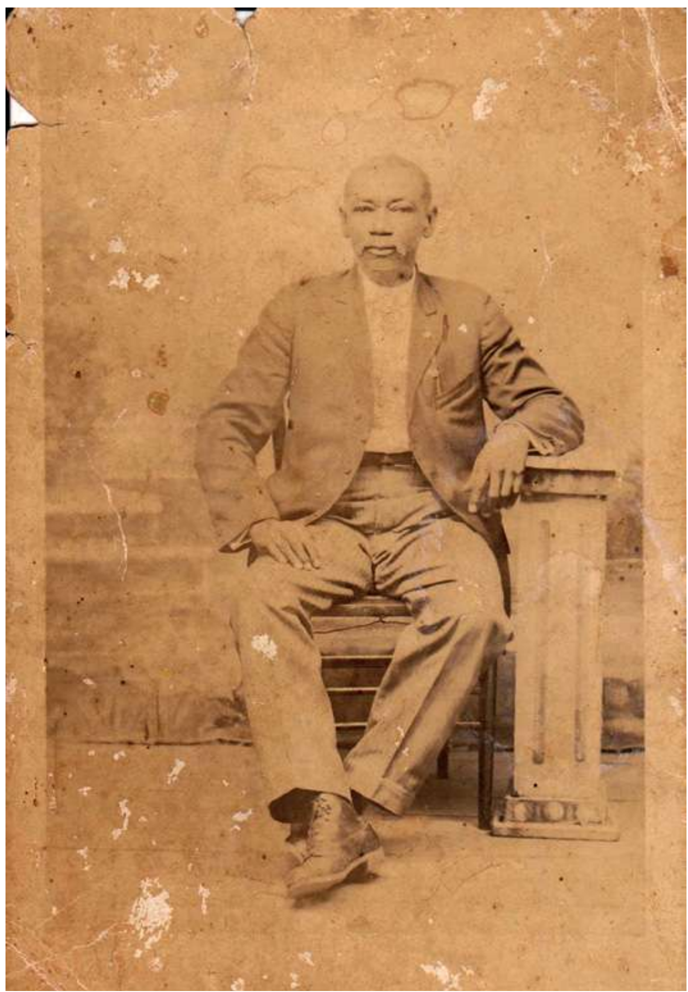


Figura 9. Bisabuelo materno: Abraham Ortiz López (Baba) (1876-1963), en Trujillo, Colón, Honduras

Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo

homogeneización de la sociedad, con un constreñido o casi inexistente sentido de identidad,[64] en oposición al reconocimiento de un país configurado por diversos grupos culturalmente diferenciados. *Indígenas* y *negros* (o *afrodescendientes*, como se nos llama recientemente desde los ámbitos urbanos y políticos) son categorías que nacen con la colonización. En la actualidad, se suman poblaciones urbanas sin una clara autoidentificación con un grupo étnico, es decir, que no se autodefinen ni como indígenas ni como negros, sino como ladinos, criollos, mestizos o, incluso, en algunos casos, como blancos, todos mezclados. Respecto a la propuesta de reconstrucción de la parábola conceptual de mestizaje, Silvia Rivera Cusicanqui y Rita Segato denuncian la función ornamental y simbólica del mestizaje, y particularmente el momento en el que este se inserta en las retóricas multiculturalistas como mero adorno de las políticas neoliberales.[65]

Por su parte, los mulatos y los zambos, como aconteció con los negros y los indígenas en Honduras, fueron sepultados por la historia durante el periodo histórico de invención de los Estados nacionales, excluyéndolos del revoltijo de gente que somos ahora como pueblo. Durante el proceso de "blanqueamiento", una vez que las y los mulatos son borrados de la historiografía,[66] se inventa al mestizo, que paradójicamente

64. "MUA, 22 años latiendo en la escena cultural y educativa de Honduras", *El Pulso*, 23 de junio de 2017, http://elpulso.hn/mua-22-anos-latiendo-en-la-escena-cultural-y-educativa-de-honduras
65. Brighenti y Gago, "La hipótesis del mestizaje…", 53.
66. Entre los ejemplos de blanqueamiento e invisibilización historiográfica se apuntan los siguientes: del presidente hondureño Manuel Bonilla (1849-1913) —primer

se presenta sin color de piel, por muy oscuro que se vea; el cabello se alisa y la morfología facial se disimula. Se instituye e institucionaliza el desprecio hacia las tradiciones comunitarias y los saberes populares, categorizándolos como pueblerinos o como cosas de indios o negros, con lo que se niega la propia existencia de la diversidad de historias y su participación en los espacios públicos y se conforma una paleta de colores de piel racializada que se desvanece como una fotografía antigua que comienza a desdibujarse (figura 9).

> Mi abuela apenas tenía 19 años cuando contrajo matrimonio con mi abuelo, que era fotógrafo, electrotécnico y motorista. Como ella, era menor de edad; mi tatarabuelo, Abraham [Ortiz] López (1876-1963), fiel a la tradición social patriarcal, era el único que podía dar consentimiento para la boda que se llevó a cabo en 1923. El papá de mi abuela era comerciante, agricultor y llegó a ser alcalde del puerto de Trujillo. Se destaca que nada se dice en los anales de la historia política de Honduras sobre garífunas o indígenas que adquirieron cargos políticos en el país.[67]

Ante las múltiples maneras de nombrar el mestizaje, se vuelve profundamente provocativa la propuesta de Rita Segato de, según Brighenti y Gago, *politizar la raza*, es decir, de reactivar memorias robadas y borradas en el olvido de una alegoría nacional que aparece como una fotografía en la que un personaje se encuentra recortado y figura solamente como un espacio hueco de la memoria.[68] Segato, además, afirma que hablar de raza significa agitar los signos para visibilizar y nombrar lo que las alegorías nacionales del mestizaje han pretendido al negar las raíces,[69] como aconteció en Honduras con la categoría *mulato* y *mulata*, con el olvido de la historia negra y con la falta de reconocimiento y el ninguneo de los pueblos indígenas en la historia del periodo colonial. De acuerdo con Lowell Gudmundson,[70] es inseparable el blanqueamiento como condición y supuesta recompensa de la movilidad social en el periodo de configuración del Estado nacional:

mandato: 1903-1907; segundo mandato: 1912-1913—, de acuerdo con la tradición oral, se afirma que su madre, María Dominga Chirinos, era una mujer garífuna. Juan Francisco Bulnes (1808-1878) —recordado en las comunidades garífunas como "rey Walümu"— fue un garífuna lugarteniente que luchó hombro a hombro con el general Francisco Morazán en el proceso independentista de Centroamérica. "'Walúmugu': teniente Juan Francisco Bulnes. La versión de su historia, no contada", *Historia Garifuna History*, 14 de mayo de 2017. https://www.facebook.com/garifunahistory/posts/1416605151730205

67. Dobinger-Álvarez Quioto, *Recordar para volver al corazón*..., 125.
68. Ibíd., 69.
69. Ibíd.
70. Gudmundson, "El Día de las Culturas...".

> Durante las guerras independentistas en Cuba, los colonialistas intentaban ridiculizar a los rebeldes llamándolos "mambí" por el supuesto predominio de los esclavos y libertos entre sus filas. Pero, a diferencia de Cuba, donde las fuerzas rebeldes criollas se enorgullecieron de tal apodo y lo hicieron suyo bajo el liderazgo de patriotas como Martí y Maceo, en Centroamérica brotaron las guerras civiles solo después de lograda la independencia. Ya para entonces las categorías étnicas habían sido suprimidas oficialmente y no fue hasta décadas después que se hacía patente el profundo antagonismo entre un Estado nacional supuestamente supraétnico y la etnicidad indígena.[71]

Volviendo al "Salón de cultura popular" realizado por MUA en 1995, espacio pensado como territorio de encuentro e intercambio de saberes y de libre expresión cultural entre mujeres, considero que este se puede concebir como una caja de resonancia. Gisela Giamberardino[72] considera el movimiento de mujeres como un espacio que absorbe y acoge a otros movimientos y que despliega o transforma, dentro de esa caja, otros ecos que salen hacia otros lados, pues las opresiones se reconocen como múltiples; así, las estrategias para desatarlas, para batallarlas, necesariamente se vuelven fragmentarias, contextuales y, aparentemente en algunos casos, hasta contradictorias.

También viene a mi mente la artista visual colombiana Liliana Angulo,[73] quien, a través de su propuesta artística *Negro utópico*, se ve a sí misma y se erige como sujeto de la mirada. *Negro utópico* es una representación del cuerpo desde la perspectiva de una mujer con una mirada propia que trasciende lo étnico-racial y que a su vez permite el autorreconocimiento desde las múltiples formas de pertenencia, en un acercamiento a lo que Delory llama "la fotografía como mediación biográfica de una memoria colectiva": exploración de lo conocido y lo

71. Ibíd.
72. "Entre amigas, encontrándonos y contando historias para recordar y volver al corazón", Gisela Giamberardino. Directora del Programa de Abordaje Integral contra la Violencia y Discriminación por Razones de Género e investigadora de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. "Presentación" (evento de presentación del libro *Recordar para volver al corazón. El cuerpo: territorio de sentido*, Centro Cultural La Compañía, Tandil, 2018).
73. Sol Astrid Giraldo, "Cuerpo de mujer: modelo para amar I. Obra de Ana Mercedes Hoyos y Liliana Angulo", *Atlas. Revista de Fotografía e Imágenes* (2015), https://atlasiv.com/2015/05/27/cuerpo-de-mujer-modelo-para-armar-i-cuerpos-a-color-obra-de-ana-mercedes-hoyos-y-liliana-angulo

desconocido. Como advierte el fotógrafo ciego Evgen Bavcar,[74] fotografiamos aquello que conocemos y aquello que deseamos ver.

Por su parte, la lideresa garífuna hondureña Miriam Miranda,[75] desde su sabiduría guerrera, nos recuerda que la lucha desde la identidad cultural es tremendamente revolucionaria. También señala que en los últimos años las mujeres ocupamos los principales lugares en la defensa de los recursos naturales y los bienes comunes de la naturaleza, por lo que no es casual que seamos las más judicializadas y criminalizadas.[76] Nos advierte, asimismo, que ante el asesinato de líderes y lideresas, entre ellos Berta Cáceres, las defensoras de la tierra y el medio ambiente en Honduras y otros países del mundo requieren de la creación de alianzas desde las comunidades que enlacen estas luchas. En ese sentido, apunta que la Ofraneh ha venido aportando a la resistencia en Honduras que enlacen estas luchas desde las comunidades. Además, propone, como prácticas positivas para enfrentar los proyectos de muerte del sistema capitalista y neoliberal, el cuidado de la semilla y la transmisión de la identidad cultural, destacando que son las madres quienes transmiten los valores humanos, como la complementariedad, la ayuda mutua y la empatía.

> El capitalismo y los Gobiernos que representan los objetivos de los inversionistas capitalistas han intentado controlar el cuerpo de las mujeres porque lo ven como un recurso natural, como una máquina de producción de trabajadores, de fuerza de trabajo, de algo que debe ser controlado. Violencia conectada con el desplazamiento de población porque aterrorizando a las mujeres se destruye la comunidad.[77]

Un viaje a través de imágenes: el corazón de la memoria ancestral del pueblo garífuna

> Los toques del tambor son el motor de los ritos de posesión dedicados al contacto con los *áhari* (espíritus). Se tocan en número de tres y se asocian al pasado, el presente y el futuro, respectivamente. El del centro es conocido como *lanigui garawou*, el

74. “El secreto de la fotografía...”.
75. Miriam Miranda es fundadora y coordinadora de la Ofraneh.
76. Virginia Enebral, “La lucha desde la identidad cultural es tremendamente revolucionaria”, *Pikara Lab* (2018), http://lab.pikaramagazine.com/entrevista-miriam-miranda
77. Ibíd.

corazón del tambor, un término que acuña el mismo sentido del *Hüngühüledi*, el latido del corazón.[78]

A lo largo de este capítulo he procurado trenzar una genealogía ancestral mediante imágenes disgregadas que invitan a un viaje de encuentro con lo desconocido, a una lectura que aporta y a la elaboración de una historia de rostros que no han estado presentes en la historia, como mi entrañable amiga América Mejía, cofundadora de MUA, ha apuntado en nuestras conversaciones. El álbum de familia, desde la mirada fotográfica de nuestro abuelo, se complementa solo cuando nos encontramos ante el culto de las ancestras y los ancestros garífunas. Se relata un pasado negado, así como fueron silenciadas las heridas afectivas que produjeron las guerras de conquista sobre los territorios-cuerpos indígenas, la esclavitud y los largos procesos de lucha y batalla surgidos de las violaciones a las mujeres subyugadas. Silvia Rivera Cusicanqui llama a esta zona desdibujada del mestizaje la *marca de la apuesta femenina*, es decir, las maneras como las mujeres, ante duras condiciones de sobrevivencia, se han visto obligadas a crear una serie de normas de comportamiento, rituales y prácticas de circulación de bienes.[79]

En este álbum de familia es posible rastrear los destierros obligados, los desarraigos y los éxodos a partir de la movilidad espacial y temporal. El blanqueamiento ha sido condición inseparable para acceder a la recompensa de una movilidad social, como señala Gudmundson; sin embargo, también está el garífuna que se incorpora a estilos de vida en territorios que se innovan y habitan. Así, durante la formación de los Estados nacionales, el añorado progreso empujó a las comunidades garífunas cercanas a los recientes y postergados centros políticos, que agencian la participación de sus pobladores en la economía (comerciantes, agricultores, ganaderos, motoristas y hasta alcaldes), a emprender un proceso en el que, en algunos casos, han podido conciliar y participar como actores productivos dentro del nuevo (des)orden de formación del Estado nacional, sin negar ni renunciar a su propia herencia ancestral.

Esto implica pensar en las jerarquías de clase desde otra mirada, como se observa en el caso del bisabuelo Abraham Ortiz López, nativo de Trujillo.[80] En la figura 9 se notan su postura y su indumentaria, que

78. Arrivillaga, “Del tambor africano…”, 40.
79. Brighenti y Gago, “La hipótesis del mestizaje…”, 58.
80. El puerto de Trujillo, ubicado en la costa oriental del Caribe hondureño, fue fundado en 1525 por los grupos conquistadores que lideraba Hernán Cortés. El poblado se asentó en la sección sureste de la bahía de Trujillo, protegido al norte por Punta

lo identifican con una clase acomodada y con la cultura mestiza-criolla; no obstante, los estereotipos de la época representan a los garífunas como vagos, borrachos o extravagantes (carecemos de *habitus*, al que los negros nunca tendrán acceso).[81] Así, la historiografía marcada por el racismo borra la posibilidad de reconstruir varios relatos por el mismo peso que poseen los estereotipos.

En el caso del bisabuelo, en el acta de matrimonio de la abuela y en su testamento se menciona su ocupación como comerciante y agricultor; sin embargo, a través del relato familiar, se hacen visibles dos universos negados en el imaginario colectivo para un garínagu: primero, que fue titular de un negocio y que llegó a poseer seis casas, las cuales, en su testamento, exigió que se repartieran por igual entre sus hijas e hijos (hombres y mujeres), y segundo, que era propietario de la tierra que trabajaba: un cocal de más de cien manzanas cultivadas. Esto establece su vínculo directo con la labor del cultivo y con los ritmos de la naturaleza, es decir, con el corazón de la memoria ancestral garífuna.

Así, la fotografía del bisabuelo rompe con la mirada homogeneizadora que parte exclusivamente del color de la piel y de la lectura lineal de la historia. Cuentan las mayores (mi madre y mis tías) que el bisabuelo fue uno de los comerciantes garífunas que poseía su propio establecimiento, lo que le permitía vivir con ciertas comodidades. Entre los artículos de lujo que mandó traer de Inglaterra a finales del siglo XIX, algunos de los cuales aún se conservan en la familia, está el juego de porcelana que le entregó como regalo de bodas a la bisabuela con su nombre, Justa de López, grabado con letras doradas.

Sin embargo, esta lectura solo es posible a través del culto a las y los ancestros, contenido en la filosofía, la religiosidad y los conceptos teológicos garífunas. Dicha filosofía es mucho más amplia que lo que se

Castilla, sitio que ya había sido reconocido por Cristóbal Colón en 1502 y al que se llamó Punta Caxina. Elizabeth Payne Iglesias, “Puerto, frontera y defensa en Trujillo (Honduras), 1502-1642”, *REMS* 2, n.º 2 (2009), https://estudiosmaritimossociales.org/wp-content/uploads/2016/05/rems-nc2ba-2-28x21-18-11-09_p21-33-2.pdf

81. *Habitus* fue un término creado por Pierre Bourdieu. Se entiende como la relación entre dos estructuras sociales: las objetivas, construidas en dinámicas históricas —los campos—, y aquellas interiorizadas e incorporadas por los individuos en forma de esquemas de percepción, valoración, pensamiento y acción —los *habitus*—. El *habitus* es un sistema de disposiciones duraderas que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos. Amalia Pedemonte, “Pierre Bourdieu: concepto de Habitus”, *La Audacia de Aquiles* (blog), 22 de mayo de 2008, https://aquileana.wordpress.com/2008/05/22/pierre-bourdieu-concepto-de-habitus

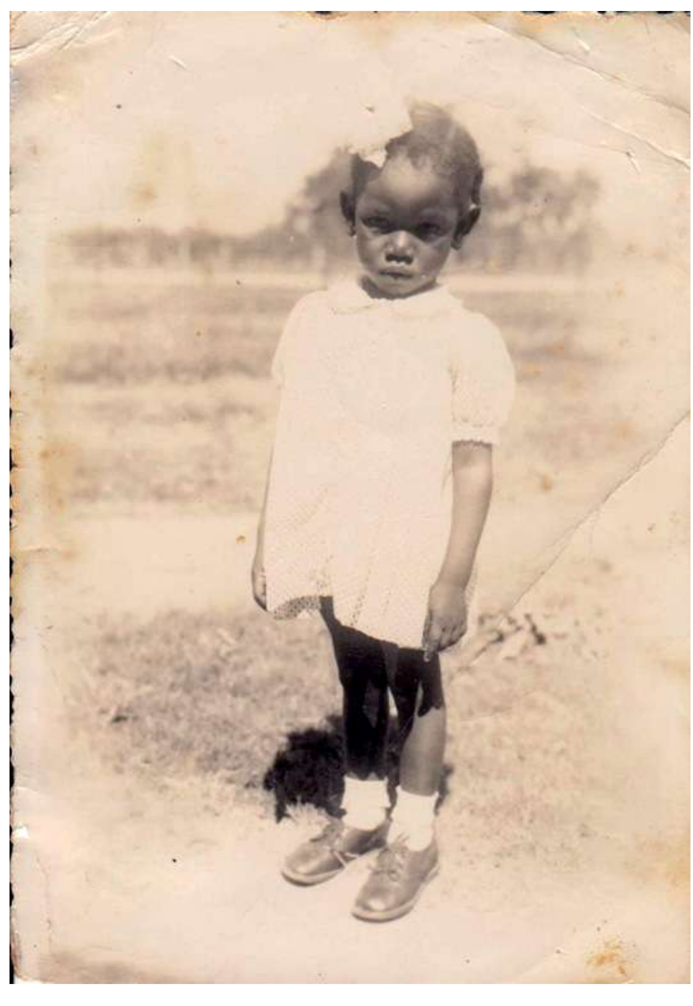
podría explicar en este artículo, pero se podría resumir, con atrevimiento, en el conjunto de creencias y enseñanzas heredadas del catolicismo, por un lado, y en las heredadas de los antepasados africanos e indoamericanos, por el otro. De acuerdo con Ruy Galvao de Andrade Coelho,[82] los ritos tienen como fin lograr el ascenso de los familiares muertos al estado de deificación para que sean honrados, proteger contra los peligros naturales y sobrenaturales y contribuir en la preservación de sus tradiciones. El culto a las y los ancestros le otorga un sentido circular a la vida, y los cabos de novena (novenarios) para los recién difuntos son el paso inicial que los llevará, con el tiempo, a otros rituales en los que participan las cantoras —*gayusa*—, como las *úragas*, narraciones que cuentan las historias ancestrales del pueblo garínagu por medio de un rico lenguaje.[83]

La propuesta de Rita Segato de politizar la raza le confiere un claro sentido político a la resistencia de las mujeres al silencio. Así ocurre cuando se reactiva la memoria robada, y pienso en mi bisabuela Justa Emilia Loredo López —Mama Justa—, quien tuvo nueve partos: siete hijas y dos hijos. Rememorar a la bisabuela me permite mirar a mi abuela Justa Faustina López Loredo de Quioto, que también dejó nueve hijas e hijos como descendencia. Se casó con un fotógrafo y radiooperador, empleado de la compañía bananera Tela Railroad Company, y, al igual que mi bisabuela, accedió a beneficios que otras mujeres garífunas y "mestizas" de la época no podían permitirse. Finalmente, mi mirada se detiene en mi madre y mis tías, que archivan en su propia experiencia migratoria la memoria corpórea de tres generaciones de mujeres garífunas que abandonaron sus lugares de procedencia y se desplazaron a territorios ajenos. Este recorrido temporal y territorial, transitado por varias generaciones de mujeres garífunas, al que se suma la memoria de las ancestras, traspasa el silencio para dar voz a mi propia existencia.

El éxodo y la migración implican, a la vez, desarraigo y arraigo: en el caso de mi madre y el mío también, provocaron la pérdida de la lengua garífuna, pero al mismo tiempo permitieron establecer vínculos muy profundos con las raíces. La abuela, por ejemplo, después de viajar y residir en muchos países, entre ellos México y Estados Unidos, reclamó su derecho a retornar a su casa, a sus raíces: al barrio Cristales, en Trujillo, territorio donde pudo viajar a su pasado, a ese universo mágico y sagrado que une a todas y todos sus nietos y demás

82. De Andrade Coelho, *Los negros caribes*..., 124.
83. Arrivillaga, "Del tambor africano...", 41.

descendientes, de generación en generación, porque en él se encuentra su corazón.



Sobre mi abuela, escribí lo siguiente:

> Mi abuela era una mujer pequeña y callada, igual que lo es mi mamá; su caminar era lento y pausado, con una hermosa sonrisa en su rostro. Me encantaba verla despertar y salir a la sala con las pantuflas colocadas al revés. Traía un batón que, por lo general, era de color blanco; su pelo gris trenzado, y sus grandes anteojos que cubrían gran parte de su menuda cara. Cuando miré fotos de mi abuela del tiempo de su juventud, no podía reconocerla, era una sensación que me hace reflexionar que quizá no la pensé desde su historia personal. Recapacitando, es claro que solo he conservado en mi memoria los recuerdos de como la sentí y la amé, en sus momentos de vejez, desprendiéndola así de sus vivencias (figura 10).[84]

Figura 10. Madre: Justa Xiomara Quioto López (Nana), en 1934, aproximadamente

Fuente: Doroteo Moisés Quioto Dolmo

A manera de conclusión

La mirada fotográfica se sostiene sobre el mundo social[85] y es al mismo tiempo una manifestación de la distancia del observador que registra,

84. Dobinger-Álvarez Quioto, *Recordar para volver al corazón*..., 124.
85. Pierre Bourdieu, *Argelia. Imágenes del desarraigo* (Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2008), 46.

pero también supone, en este, la proximidad de lo familiar, pues está atento y sensible a los detalles imperceptibles que la familiaridad le permite y le ordena, recordándole que se trata de personas sobre las que sostiene la mirada.[86] Este ejercicio permite evidenciar que los discursos de la mirada racializada criolla rechazan la existencia de otros universos de sentido, de otras maneras de mirar, pero, sobre todo, de otras posibilidades de preservar los propios territorios ancestrales para generaciones futuras: es una forma de conservar un ecosistema, un portal a los afectos que humaniza los vínculos y sentidos de pertenencia para una familia amplia y diversa como lo es el pueblo hondureño.

En resumen, este viaje es una invitación a identificarnos con las palabras de Frantz Fanon: "El ojo no es solo espejo, sino espejo que corrige. El ojo debe permitirnos corregir los errores culturales". Esto implica romper con la culpa que la mirada colonizadora ha marcado en nuestros cuerpos y que niega la posibilidad de habitar múltiples formas de pertenencia que se vinculan de manera directa e indirecta con el culto a las y los ancestros y con formas de soñar y proyectar otro mundo posible, sobre todo desde el derecho a mantener un entorno lo más cercano posible a lo que hemos dejado atrás y que se proyecta en el presente.

El éxodo masivo de hondureñas y hondureños que huyen de un paisaje marcado por la muerte y la *dueñidad*, entendida como nueva forma de señorío resultante de la aceleración de la concentración y de la expansión de una esfera de control de la vida —paraestatal, en palabras de Rita Segato—,[87] es un espejo que corrige, un acto asumido con responsabilidad por miles de compatriotas, ante el eminente peligro y sufrimiento que se ha vuelto insoportable en el país, como lo evidencian los cuerpos mutilados exhibidos en Honduras cotidianamente, así como el desmembramiento del territorio-cuerpo de comunidades indígenas y campesinas.

Finalmente, el culto a los ancestros y ancestras se podría interpretar como espacio para vivir duelos colectivos, para ponerse de pie y para resignificar y darles sentido resiliente a las luchas, sobre todo si consideramos que la población hondureña actual está compuesta mayoritariamente por mujeres que atraviesan duelos traumáticos. Se registra la pérdida de miles de hondureños debido a muertes violentas resultado de una guerra silenciada; en lo que respecta a feminicidios en Latinoamérica,

86. Ibíd., 54-55.
87. Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2018), 15.

Honduras es el segundo país en números absolutos.[88] Por otra parte, el Estado incurre en una grave violación del Convenio 169 de la OIT al expropiar los territorios ancestrales de las comunidades garífunas; cabe mencionar que el Estado ya ha sido condenado por la Corte Interamericana de Derechos Humanos por violar el derecho a la propiedad de las comunidades garífunas de Punta Piedra y Triunfo de la Cruz.

Este viaje por la memoria ha evidenciado que el territorio hondureño puede ser llamado, con justicia, país de mujeres. Así, la apuesta monumental que abraza el pensamiento de Miriam Miranda, MUA y Silvia Rivera Cusicanqui se vuelve apremiante. Esta propuesta, que Silvia llama *episteme india*,[89] es una vía que satisface el deseo de dialogar con los muertos y que propicia asumir, profundizar y radicalizar las diferencias para convertirlas en un modo de vida, en una manera de hacer y de crear comunidad en contextos urbanos y no urbanos, desde los cuales se transmita la identidad y el cultivo de la semilla.

Referencias

Agencia Tegantai. "Silvia Federici: reflexiones sobre el extractivismo y las mujeres. Parte 1". Video de Youtube, 6:15. Publicado el 31 de mayo de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=RS7auMlkIXw

Álvarez Quioto, Josefina. *Mujeres centroamericanas y su práctica artística. El arte como lenguaje que interpreta la realidad*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Costa Rica, 2006. https://www.repositorio.una.ac.cr/handle/11056/14322

Amaya, Jorge. *Las imágenes de los negros garífunas en la literatura hondureña y extranjera*. Acceso en noviembre de 2018. https://www.er-saguier.org/crisisyestado-nacion.org/archivo/lecturas/Las_imagenes_de_los_Garifunas_en_la_literatura.pdf

Arrivillaga, Alfonso. "Del tambor africano a la música garífuna". En *En clave afrocaribe: expresiones musicales de la población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití*, 18-61 (San José: Aecid, 2010).

Arzú Quioto, Santos. "El cuerpo cicatrizado por la memoria. El artista y su obra". Manuscrito inédito, 2008.

88. "Femicidios", Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe, acceso en noviembre de 2008, https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio?fbclid=IwAR0Fvoclsw33cG-bTPd3COjT9IQmvIDR4c0AXDuleXSM-MNzYh_cF-fqceE
89. "Revista de la Universidad. *'Utopía ch'ixi'*

Audiovisuales. Radio Progreso. "Mutu. Territorio de mujeres". Video de Youtube, 10:47. Publicado el 23 de octubre de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=yqAYvv63l0c&feature=youtu.be&fbclid=IwAR36mXAL7cedJ5VclhP_zXtVSbrNspHF-55986XHJdS-5NEWRCRfycSCz5Vs

Botero, Natalia. "Te recuerdo, te presiento y te busco. Una fotografía de tu vida para la memoria". *Desde la Región* 58 (2018). http://www.region.org.co/index.php/revista58/crear-dialogar/item/310-te-recuerdo-te-presiento-y-te-busco-unafotografia-de-tu-vida-para-la-memoria?fbclid=IwAR3-8ZqS8C6QpT9wx8Jc-En3HPuY7U1L_0psK711khoWEWcZ2Wpg7_ZXs4iI

Bourdieu, Pierre. *Argelia. Imágenes del desarraigo*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2008.

Brighenti, Maura y Verónica Gago. "La hipótesis del mestizaje en América Latina: del multiculturalismo neoliberal a las formas contenciosas de la diferencia". *Mora* 23, n.º 1 (2017): 53-75. http://www.scielo.org.ar/pdf/mora/v23n1/v23n1a04.pdf

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Titivilus, 2016. Edición digital.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe. "Femicidios". Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. Acceso en noviembre de 2008. https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio?fbclid=IwAR0Fvoclsw33cG-bTPd3COjT9IQmvIDR4c0AXDuleXSM-MNzYh_cF-fqceE

De Andrade Coelho, Ruy Galvao. *Los negros caribes de Honduras*. Tegucigalpa: Guaymuras, 1991.

De Oyuela, Leticia. *Fe, riqueza y poder. Una antología crítica de documentos para la historia de Honduras*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Cultura Hispánica, 1992.

_______. *Mujer, familia y sociedad. Segunda edición actualizada hasta el 2000*. Tegucigalpa: Guaymuras, 2001.

Dobinger-Álvarez Quioto, Josefina. *Recordar para volver al corazón. El cuerpo: territorio de sentido*. Tegucigalpa: MUA, Guaymuras y Cosude, 2017.

El Pulso. "MUA, 22 años latiendo en la escena cultural y educativa de Honduras". 23 de junio de 2017. http://elpulso.hn/mua-22-anos-latiendo-en-la-escena-cultural-y-educativa-de-honduras/

Enebral, Virginia. "La lucha desde la identidad cultural es tremendamente revolucionaria". *Pikara Lab* (2018). http://lab.pikaramagazine.com/entrevista-miriam-miranda

Escoto, Julio. "Simetrías y vivencias democráticas en Honduras". En *Las ideas políticas en Honduras. Tránsito del siglo XX al XXI*. Compilado por Óscar Acosta, 65-104. Tegucigalpa: Fopprideh, 2009. http://pdf.usaid.gov/pdf_docs/PBAAD207.pdf

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

Fundación Ideas para la Paz. "*Chimamanda Adichie*: el peligro de la historia única". Video de Youtube, 18:46. Publicado el 19 de marzo de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=sYItZ3bTosU

García, Darío. *Cruzando los umbrales del secreto: acercamiento a una sociología de la sexualidad*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2004.

García Landa, José Ángel. "Slavoj Zizek: señales del futuro". *Vanity Fea* (blog), 12 de junio de 2012. http://vanityfea.blogspot.com/2012/06/slavoj-zizek-senales-del-futuro.html

Giraldo, Sol Astrid. "Cuerpo de mujer: modelo para amar I. Obra de Ana Mercedes Hoyos y Liliana Angulo". *Atlas. Revista de Fotografía e Imágenes* (2015). https://atlasiv.com/2015/05/27/cuerpo-de-mujer-modelo-para-armar-i-cuerpos-a-color-obra-de-ana-mercedes-hoyos-y-liliana-angulo

Gudmundson, Lowell. "El Día de las Culturas y las raíces de los costarricenses. Los mulatos y las naciones en Centroamérica". *La Nación* 10 (1999). https://www.mtholyoke.edu/acad/latam/raices10lowell.html

Historia Garifuna History. "'Walúmugu': teniente Juan Francisco Bulnes. La versión de su historia, no contada". 14 de mayo de 2017. https://www.facebook.com/garifunahistory/posts/1416605151730205/

Ingenio Comunicaciones. "Victoria Santa Cruz: 'Me gritaron negra'". Video de Youtube, 5:29. Publicado el 29 de junio de 2008. https://www.youtube.com/watch?v=754QnDUWamk

López García, Víctor. *La bahía del Puerto del Sol y la masacre de los garífunas de San Juan*. Tegucigalpa: Guaymuras, 1994.

Louidor, Wooldy Edson. "Comentarios al libro *Recordar para volver al corazón* de la autora Josefina Dobinger-Álvarez Quioto". *El Pulso*, 26 de mayo de 2017. https://elpulso.hn/comentarios-al-librorecordar-para-volver-al-corazon-de-la-autora-josefina-dobinger-alvarez-quioto/

_______. "Pensar la memoria desde el desarraigo". Ponencia presentada en el foro "¿Recordar para reparar? El papel de la memoria histórica en los procesos de reparación de víctimas". Universidad de los Andes, Bogotá, 29 de octubre de 2015.

Mao Z. "La palabra *criollo* es un insulto. Rita Segato". Video de Youtube, 0:49. Publicado el 9 de septiembre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=yk6mgA7pltg

Martínez Mendoza, Sarelly. "La construcción de la mirada de Osiris Aquino". *Chiapas Paralelo*, 9 de agosto de 2018. https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2018/08/la-construccion-de-la-mirada-de-osiris-aquino

Organización Fraternal Negra de Honduras. "A los 220 años de la muerte de Satuyé: el héroe garífuna y la gesta anticolonialista". Acceso en diciembre de 2018. https://ofraneh.wordpress.com/tag/satuye

_______. "Afrodescendientes o garífunas: raza o cultura". Acceso en noviembre de 2018. https://ofraneh.wordpress.com/2013/09/18/afrodescendientes-o-garifunas-raza-o-cultura/

Payne Iglesias, Elizabeth. "Puerto, frontera y defensa en Trujillo (Honduras), 1502-1642". *REMS* 2, n.º 2 (2009). https://estudios-maritimossociales.org/wp-content/uploads/2016/05/rems-nc2ba-2-28x21-18-11-09_p21-33-2.pdf

Pedemonte, Amalia. "Pierre Bourdieu: concepto de Habitus". *La Audacia de Aquiles* (blog), 22 de mayo de 2008. https://aquileana.wordpress.com/2008/05/22/pierre-bourdieu-concepto-de-habitus

Puerto de Ideas. "Puerto de Ideas Valparaíso 2013. Más allá del encuadre. Fotografía, identidad y memoria: Ferdinando Scianna". Video de Vimeo, 34:37. Publicado el 13 de noviembre de 2013. https://vimeo.com/79339965

Rodríguez Vergara, Hugo. "La conciencia de lo corporal: una visión fenomenológica cognitiva". *Ideas y Valores* 59, n.º 142 (2010): 25-48.

Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Ediciones Prometeo, 2018.

_______. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2018.

_______. *Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales*. Brasilia: Universidad de Brasilia, 2006. http://blog.utp.edu.co/etnopediatria/files/2015/03/Rita-Laura-Segato-Racismo.pdf

Simposio Narrativas Educación. "Christine Delory Momberger: la fotografía: mediación biográfica de una memoria colectiva". Video de Youtube,

1:12:25. Publicado el 9 de septiembre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Lam--qKIjXA&feature=share&fbclid=IwAR2Cs_w5VjGM1vQT-_OT3wcXchJhQrPnZHn839MmzeyPl1FMUzhRVLk4Fqo

TEDxTalks. "Con el corazón en la boca: la palabra mágica de los pueblos. Néstor Ganduglia. TEDxCórdoba". Video de Youtube, 15:24. Publicado el 3 de diciembre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=0E2bUXKnVa4

_______. "El secreto de la fotografía. Julián Rodríguez. TEDxMar del Plata". Video de Youtube, 18:23. Publicado el 18 de enero de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=Hwl5uUjq_LU

TeleSUR tv. "Misterios de la historia. Capítulo 10: los garífunas". Video de Youtube, 6:10. Publicado el 3 de junio de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=phpsrN5dlyg

ToltecáyotlTV. "Toltecápsula 19. La batalla florida". Video de Youtube, 9:59. Publicado el 3 de marzo de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=pm_1Fm1Ts5I&t=328s

TV UNAM. "Revista de la Universidad. '*Utopía ch'ixi*' con Silvia Rivera Cusicanqui". Video de Youtube, 30:06. Publicado el 2 de noviembre de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk&feature=share

Homenaje a nuestros elementales: ritualidad y memoria colectiva del pueblo muisca

Daniela Hernández Castiblanco
Diseñadora industrial e investigadora independiente, Colombia
Andrea Lorena Guerrero Jiménez
Escuela de Diseño, Politécnico Grancolombiano, Bogotá, Colombia
Ignacio Rozo Arévalo
Sabedor y médico ancestral del Cabildo Indígena Muisca de Suba, Bogotá, Colombia

Resumen
Nuestros territorios están a la espera de la búsqueda y el encuentro de identidades que representen las diversas culturas cuyas creencias se ven atravesadas por la realidad actual. Dicha búsqueda es la que nos da la posibilidad de adentrarnos en la memoria colectiva y viva de las diferentes comunidades indígenas que habitan en Colombia, por medio de prácticas, costumbres y saberes que se comunican y dialogan dentro de sus territorios y del mundo actual. Esto tiene como fin proteger ese sentir y devenir de la tierra como centro mágico de vida en comunidad que se nutre de la fuerza pura del amor. Es por ello que este capítulo se enfoca en el ritual como representación viva del pensamiento mágico, el cual perdura y sobrevive en la memoria del sabedor Ignacio Rozo y en sus rituales de medicina ancestral muisca. Dentro del proceso de recuperación de la cultura del pueblo tradicional muisca, el ritual constituye un vínculo comunicativo de esas fuerzas invisibles que curan, cuidan y protegen el cuerpo, la mente y el espíritu, a través del lenguaje de sanación de las plantas medicinales del territorio.
Palabras clave: muisca, indígenas urbanos, medicina ancestral, ritualidad, Suba-Bogotá

Abstract
Our territories are awaiting for their identities to be search and found, so such aspects can represent their culture on today's reality which goes through their belief systems. Such efforts enable us to embrace that collective/alive memory for different indigenous comunities which inhabitate in our country, through practices, customes and ancestral knowledge which are communicated and negociated inside their territories and the current world, to protect that sense and evolution of the earth as magical center for community love. Due to the latter this chapter focus on the

Ritual as a living representation for the magical thinking, which persists and survives on the memory of the Sabedor Ignacio Rozo, on his Muysca ancestral memory rituals. The ritual from the Muysca traditional people perspective, coming from a cultural recovery process, sets up a communicational link between such forces, invisible for the naked eye, which heal, take care and protect body, mind and spirit, all though the healing language of their territory medicinal plants.

Keywords: muysca, urban indigenous, ancestral medicine, rituality, Suba-Bogotá

El mundo de lo concreto y su entramado espiritual

Habitar desde lo que se conoce es entender que el territorio es una red interminable de sentires y espiritualidades que nos conecta con la luz, los vientos, los olores, los sonidos, el tacto, el gusto, la vista, las formas, las estructuras y hasta lo imperceptible para los sentidos físicos.[1] En contraste con las clasificaciones impuestas por el pensamiento occidental —que identifica, cataloga y clasifica—, en esos sentires se funden desde las dimensiones lógicas hasta las intangibles, sin que se puedan detectar en ellas intersecciones, fracturas ni irregularidades. Para el indígena, los lenguajes viven y se relacionan tan estrechamente que no se delimitan. Es por ello que los lenguajes se sienten y plasman en el conocimiento y el pensamiento ancestral de las comunidades originarias de las Américas.

El pensamiento de las comunidades originarias está en una constante mímesis con su territorio y su espacio ancestral; las manifestaciones y representaciones simbólicas de cada comunidad permiten que los estamentos vitales del ser se conecten con las dimensiones mismas de la vida en su forma más natural. Esto permite entender cómo las costumbres de una especie no humana entran en relación con las comunidades humanas que comparten su mismo territorio y cómo estas relaciones se desarrollan en un diálogo eterno y puro de respeto, mutualismo y vida. En esta conexión, lo seminal perdura y se mantiene vigente por generaciones; sin tierra, la vida no existe, y sin los espíritus ancestrales del agua, los animales y las plantas, la lógica de la vida se fractura y se contamina.

1. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

La misma cultura es la única que puede producir algo original. Por ende, los actores que intervienen en las reproducciones culturales están convencidos de que dichas reproducciones son originales, dado que estas provienen de un único sistema holístico de saberes y prácticas ancestrales, lo cual es un factor diferenciador frente a otros contextos.[2]

Los saberes y las prácticas rituales están directamente ligados con la representación de la vida que funciona y convive dentro de la comunidad. Las personas participan en los rituales para entender e interiorizar, lo que permite un diálogo con sus antepasados y con los entes naturales, las divinidades y los guardianes que habitan en el territorio. Según esto, el tiempo no es concebido como una línea en una sola dirección, sino como un espacio cargado de significados, afectividad y símbolos dentro de la historia en comunidad.[3]

Según Jan van Kessel, las características de los saberes locales y rituales parten desde la contemplación que se alimenta y se retroalimenta. Esta observación permite entender el entorno natural en el cual habitan los materiales, los cultivos, los suelos y los animales. Esto legitima la presencia de la comunidad en ese lugar, al generar un entramado entre los procesos seminales y el origen, el sentido y la vida de las cosas. Dentro de los lenguajes indígenas nacen esas historias, mitos y leyendas, que plasman realidades a través de metáforas ricas en contenido que viven por generaciones gracias a que se transmiten socialmente.[4]

Por lo tanto, la personificación crea una relación de mímesis con el territorio y permite la diversificación de intercambios con el medio ecológico. Esta relación es tan estrecha que es bidireccional —se desplaza de ida y vuelta, recíprocamente— y es la interacción mutua de las cosas y los fenómenos naturales, que son personificados y divinizados en la celebración sacramental de la vida. Por otro lado, mediante el símbolo y sus usos, en el lenguaje indígena existen representaciones y manifestaciones matéricas que circulan simultáneamente por todas las escalas del pensamiento.[5]

2. Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012).
3. Ricardo Cox Aranibar, *El saber local: metodologías y técnicas participativas* (La Paz: Nogub-Cosud y CAF, 1996).
4. Ibíd.
5. Ibíd.

Vivencias y supervivencias muiscas

De acuerdo con Correa Rubio,[6] en los ritos prehispánicos muiscas, el agua marca la cotidianidad y el sustento espiritual en la cosmovisión de este pueblo, según la cual la luna mide los lugares de renacimientos y la laguna se convierte en el umbral del universo que permite una comunicación con el más allá. La luna se manifiesta durante fenómenos astronómicos como los solsticios y los equinoccios. Esto se evidencia en la veneración a los puntos cardinales, como el camino solar este-oeste, el cual es visto como eje del cosmos y es replicado, en un ámbito territorial, por el eje fluvial sur-norte. La configuración ritual ocurría en los lugares donde habitaban los caciques, quienes, se consideraba, descendían del sol y a quienes se les atribuía el poder político.

Los ritos eran y son aún colectivos, pues articulan la reproducción cultural y mantienen el orden social dentro de la comunidad. Antes de la llegada de los españoles, se estima que en los ritos participaban entre 6000 y 12 000 personas, quienes venían de más de veinte pueblos de las estribaciones meridionales de la sabana de Bogotá. Para ello se construían los bohíos ceremoniales, que servían como epicentro de las celebraciones. Los ritos contenían procesiones que se caracterizaban por el desplazamiento de los participantes en orden.

La participación social permitía el intercambio entre unidades distintas de orden social, político, cultural, ambiental y tecnológico, lo cual daba lugar a una interacción multidireccional.

La realidad ritual en el cabildo muisca de Suba actual está cargada de múltiples transformaciones y mutaciones de su esencia. Históricamente, el territorio ancestral muisca ha sido profanado en múltiples ocasiones y por diferentes actores que cambian de nombres y modos, pero no de intenciones, y que van en busca de las fracturas sociales y la destrucción de una memoria colectiva que intenta encontrar su camino después de siglos de intervención y deconstrucción. Esta profanación del territorio no ha sido un impedimento para que la lucha indígena del cabildo mantenga su proceso de reconstrucción y reafirmación de la identidad cultural, la cual se manifiesta y se representa en las búsquedas y los encuentros de su etnicidad dentro de la ciudad de Bogotá. Esta ciudad representa el afán de desconocer a la antigua Suba y sus territorios sagrados, esa Suba que anidaba tesoros invisibles y que

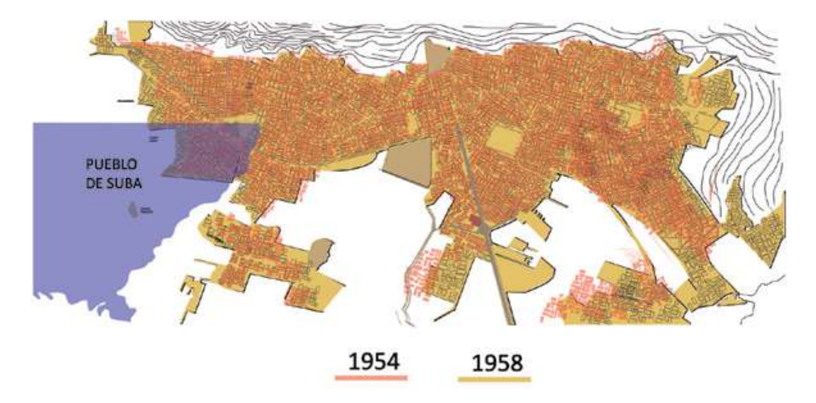
6. François Correa Rubio, *El sol del poder: simbología y política entre los muiscas del norte de los Andes* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004).

los fines expansionistas de las urbanizaciones han logrado enterrar paulatinamente con su doloroso pavimento, ocultando esa tierra mágica de entidades espirituales, flora y fauna que recorrían la sabana y el altiplano cundiboyacenses, donde se extendían las tierras ancestrales muiscas.

La campaña expansionista de la ciudad de Bogotá hacia los municipios anexos comienza sobre el año 1954, cuando las compañías constructoras y urbanísticas tenían como foco la intromisión de sus urbanizaciones sobre los territorios del antiguo resguardo muisca de Suba. Valiéndose de artimañas legales y del poco alfabetismo que los pobladores tenían en ese entonces, los constructores se fueron apropiando de más tierras que lo que pactaban los contratos. Esta expansión fue trayendo la ciudad a los indígenas, quienes vivían de actividades agrícolas y del cultivo de productos originarios del territorio, como el maíz, la papa, el trigo, la cebada y los tubérculos andinos cubio, chugua y tibia.

En el siglo XX, los muiscas de Suba habitaban como trabajadores de hacendados o propiamente como campesinos, y sus hogares estaban comunicados por las cercanías entre veredas. Cuando la ciudad llegó a sus territorios, comenzó la fractura de su herencia ancestral. Dado que la comunicación entre las familias dependía de la cercanía entre los hogares, cuando las configuraciones de la urbe los alcanzaron, estos ya no estaban separados por un potrero donde reposaba un niño tunjo (representación mitológica de un guardián o protector de un territorio), sino por una calle, una avenida, postes de luz, ladrillos, cemento o cables de teléfono. Estas nuevas configuraciones devinieron en la pérdida de lagunas, humedades, plantas, chivos, cabros, conejos, tinajos, borujos, garzas, zorros, patos, etc. En la actualidad, esas especies han desaparecido o han migrado del territorio, lo cual constituye una pérdida cultural importante, pues estas son manifestaciones materiales de la relación simbólica de estas comunidades con sus creencias y tradiciones.

Para el año 1954, el Decreto de Ley 3640 le permitió a la ciudad de Bogotá anexarse a los municipios aledaños de Suba, Bosa y Engativá, los cuales se integraron a Bogotá como distritos especiales, al considerarse que tenían poco valor monetario. Dicho proceso llamó la atención de constructores —legales e ilegales— e inmobiliarias, actores que desencadenaron el fenómeno expansionista de conurbación en dichos municipios. Así, empezaron a presentarse las migraciones de la ciudad a estos municipios aledaños hacia mediados del siglo XX. Este hecho se evidencia en el plano de Bogotá del año 1958, donde aparecen como parte



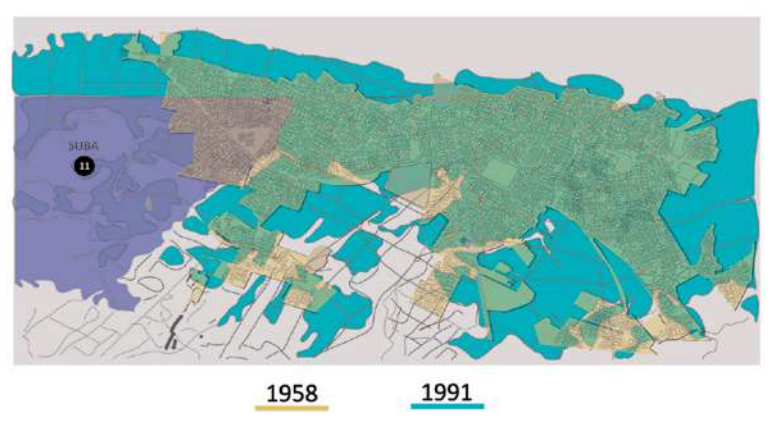


Figura 1. Esquema comparativo de planos de Bogotá y sus alrededores en 1954, 1958 y 1991, para ilustrar el avance de la conurbación hacia el territorio de Suba

Fuente: Daniela Hernández Castiblanco a partir de cartografías de referencia, Cartografías de Bogotá (Universidad Nacional de Colombia, 2020), http://cartografia.bogotaendocumentos.com/

del distrito de Bogotá los municipios de Suba, Usaquén, Engativá, Bosa y Fontibón. Esto constituía la nueva "ciudad moderna" concebida por Fernando Mazuera, empresario de la construcción y alcalde de Bogotá en tres oportunidades. En el siguiente plano (figura 1) se muestran las 19 alcaldías locales que fueron formadas a raíz de la división territorial por localidades que se estableció en la Constitución Política de Colombia de 1991. La definición de localidades en Bogotá se inició mediante el Acuerdo 26 de 1972, que dividió la ciudad en 16 alcaldías menores, las cuales, posteriormente, se transformarían en 19, según el Acuerdo de 1987. Como resultado de la Constitución de 1991, el Decreto-Ley 1421 de 1993 estableció que las alcaldías menores fueran convertidas en "localidades", teniendo en cuenta el aspecto territorial, y en "alcaldías locales", considerando su aspecto administrativo. A pesar de estos cambios, se conservaron, más o menos, las antiguas divisiones.[7]

7. Marcela Cuéllar y Germán Mejía, *Atlas histórico de Bogotá: cartografía 1791-2007* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007).

Desde la expedición de la Constitución de 1991, las familias descendientes del antiguo resguardo luchan legalmente por las tierras que les fueron usurpadas. Esta lucha ocurre dentro del proceso de reivindicación territorial que llevó a que el Ministerio del Interior designara a esta comunidad como el primer cabildo indígena urbano. En este proceso existieron dudas sobre el caso de Suba, al tratarse de descendientes de un grupo extinto; es decir, hubo cuestionamientos sobre la autenticidad de su identidad muisca. El indígena que vive hoy dentro de las grandes urbes se articula con los modos de vida y las diferentes realidades que lo rodean en un espacio como la ciudad, a través de un proceso de reconfiguración y construcción de las formas de habitar y ser de las identidades étnicas.[8] Para el muisca contemporáneo, el deseo de rescatar y recuperar muchas de sus tradiciones se convirtió en la búsqueda de sus herederos, dispersos en el territorio, a través del encuentro de sus apellidos. A partir de ese encuentro inicial, el indígena empieza a inventariar prácticas, experiencias, destrezas, sentimientos y sentidos que luego se reformulan en resignificaciones abstractas distantes a las de su vida cotidiana urbana actual. Esto, con el fin de hacer que estas dos nociones se puedan configurar y puedan producir nuevos modelos sincréticos culturales y espaciales para vivir de manera más apropiada la relación del individuo con el territorio y la identidad.

La etnicidad muisca quedó atrapada en una zona gris del deber ser y el deber estar en relación con las concepciones de espacialidad del otro. Esto ocasiona que la etnicidad entre en crisis dentro de la ciudad, pues se dislocan los sentidos con relación al territorio ancestral que sus integrantes conocían; además, la ciudad aparece como un territorio que no se reconoce espacialmente, lo cual fragmenta esas relaciones étnicas y fuerza una reconfiguración de la memoria colectiva de la comunidad.[9] A pesar de que la ciudad pasa a ser un territorio individualizado, la colectividad se sustenta en relaciones entre clanes y familias que aún conciben la vida cotidiana a partir de nociones geográficas (es decir, a partir de relaciones de vecindad).

El muisca se resiste a que esta selva de asfalto, después de enterrar ese pasado ancestral con nuevos modelos de habitabilidad, se coma todo lo que se encuentra en su territorio. Es poco probable que los

8. Iván Niviayo, “El rostro, la tierra y la ciudad: reflexiones sobre la etnicidad de los muiscas de Suba”, en *Territorios y memorias culturales muiscas: etnografías, cartografías y arqueologías*, eds. Pablo Gómez y Fredy Reyes (Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2017).
9. Ibíd.



Figura 2. El sabedor Ignacio en el cabildo muisca de Suba

Fuente: Daniela Hernández Castiblanco

muiscas puedan recuperar sus lugares sagrados, sus lagunas y sus humedales, pero sí pueden poner resistencia mediante la reconfiguración de esa herencia que aún vive en los descendientes de quienes habitaban ese antiguo resguardo. Estos colectivos emergentes buscan legitimar su identidad en el territorio reconfigurado que habitan. Tal es el caso de los rituales de la medicina ancestral y de las expresiones colectivas que entretejen una capa protectora sobre el pueblo indígena. Esta protección sirve para sobrevivir al asfalto y para luchar contra las intenciones de los Gobiernos locales que generan estrategias para la fragmentación de las memorias colectivas de las comunidades indígenas dentro y fuera de las ciudades y que dejan atrás el verde que adornaba nuestros territorios como forma de vida y coexistencia para dar paso al gris pálido de la modernización y el desarrollo.

Ecos que retumban en la voz del cabildo

Para hacer un homenaje al saber de la medicina ancestral muisca, objetivo de este texto, dejamos traslucir directamente la voz del sabedor Ignacio Rozo Arévalo, quien ha mantenido viva esta sabiduría ancestral por más de cincuenta años. Don Ignacio resiste y lucha por su territorio y espera encontrarse con su abuelo materno, quien le enseñó la importancia de la medicina ancestral para fortalecer y recuperar las creencias, las prácticas, los saberes y las costumbres en este caminar sobre el territorio de Suba (figura 2).

Esta medicina es muy importante porque es un legado de los ancestros. Don Ignacio inició su aprendizaje a los nueve años con su

abuelo Elías Arévalo, quien ya ha partido del territorio hace muchísimos años y quien vio en su nieto esa vocación de servicio hacia la humanidad. Don Ignacio se formó con su abuelo hasta los veintitrés años —cuando don Elías se empezó a enfermar—, y juntos hacían recorridos por Tenjo, Zipaquirá, Tabio y otros lugares, donde don Ignacio adquirió la experiencia de la medicina.

Después de eso, Elías Arévalo le encargó a su nieto la misión de ser su sucesor, para que este último se sentara frente a sus elementales y su medicina ancestral, para que demostrara que recibió un buen ejemplo y una bonita enseñanza y para que cumpliera con el compromiso de formar aprendices para perpetuar el conocimiento. Don Ignacio dice que ya cumplió, debido a que formó un médico ancestral muisca y tiene otros cuatro aprendices.

La medicina muisca se entiende como una medicina pura que sana, que cura y que no contamina, porque no contiene ninguna clase de químicos.

> Lleva únicamente el proceso de la planta medicinal y se le inyecta la parte espiritual, que es la que sana y cura realmente, curando a todos nuestros hermanos, porque todos somos hermanos dado que somos hijos del padre creador del universo. Y entonces nosotros debemos mirarnos con esa mirada dulce, esa mirada de transparencia, de paz y de armonía.

Para el sabedor, los rituales de medicina ancestral muisca han cambiado desde el tiempo de su abuelo en la forma como el territorio se manifiesta en ellos. Este cambio se puede ver, por ejemplo, en la forma de obtener leña para los rituales, pues esta ya no se consigue directamente del monte. Anteriormente, toda la leña venía de troncos del monte que se secaban, se rajaban y se echaban para prender brasa; en la actualidad, se deben buscar retazos de madera que se encuentren en el camino, porque no hay más maneras de buscar la leña para el fuego. Otro cambio en el ritual consiste en que, si bien los participantes siempre se han sentado en sus troncos de pensamiento, antes lo hacían más frecuentemente en piedras grandes. También se ubicaba una piedra al lado de la hornilla[10] sobre la cual se molía maíz con el pilón y se hacían envueltos y arepas, se tostaba maíz y se compartía chicha.

10. En este momento —convocado por los abuelos desde tiempos ancestrales hasta la actualidad—, en el que se prende fuego y comienza la interacción entre la comunidad, se da el intercambio de prácticas y saberes.

Uno de los lugares sagrados del territorio es el *fuechy*, donde se realizan las reuniones del consejo de autoridades del cabildo. El *fuechy* es una construcción a manera de quiosco que se encuentra ubicada en la parte trasera del inmueble donde funciona el cabildo. Su techo es de madera y tiene una forma semicónica. En su estructura cuelgan alimentos sagrados, como el maíz, algunas plantas medicinales y otros instrumentos, y en sus paredes se pueden ver pictogramas e ilustraciones de los elementos sagrados del territorio de Suba. En estas ilustraciones se puede ver cómo se integran las lagunas sagradas y las montañas con las casas que están construidas sobre ellas y los cables de electricidad que las atraviesan. No obstante, los elementos que más sobresalen en esta composición son la montaña y la laguna, como elementos puros y naturales.

En el *fuechy* se ubican los troncos de pensamiento (butacos), donde se comparte la palabra y se escuchan y construyen cosas importantes a través del fuego, con el que se manifiesta el espíritu de Gata. La medicina ancestral muisca trabaja con los cuatro elementales siguientes: el espíritu de Xie, que representa el agua; el espíritu de Fibe, representado por el viento; el espíritu de Hichaguaya, que es la tierra, y el mencionado espíritu de Gata, que es el fuego. Ellos rigen las normas y el orden natural, porque si no cuidamos el aire, ninguna especie viva podrá respirar; si no cuidamos el agua, no sobreviviremos, ya que somos cuerpos de agua; si no cuidamos a nuestra Hichaguaya o nuestra Madre Tierra y la contaminamos, no tendremos alimentos ni plantas medicinales para curarnos y sanar, y sin el espíritu de Gata, que es el dador de energía, calor y ánimo, se perderá el vínculo con los antepasados.

Anteriormente, las piedras en las que se realizaban las hornillas se encontraban en cada una de las casas de los indígenas. A partir de cuatro piedras grandes, se hacía un fondo donde se ponía una olla grande y se cocinaba con la leña que se extraía de árboles como eucalipto, chilco, chalque y cedro, entre otros —actualmente, sin embargo, se recurre a lo que se encuentre porque ya no existe el territorio para ir por leña—. Ese fuego permitía el intercambio de historias, mitos y leyendas, lo cual constituía un rasgo muy importante. Dichas historias eran contadas por los abuelos, y siempre hacían referencia al territorio y a sus experiencias de vida. Las historias hablaban de la niñez de los narradores y de épocas terribles en las que sus padres habían sido muy duros con ellos y en las que tenían que andar por el territorio descalzos y sin ropa porque la vida del indígena era así en ese entonces. Estos



Figura 3. Creación visual ritual en el cabildo muisca de Suba

Fuente: Daniela Hernández Castiblanco

abuelos ya abandonaron el territorio y su papel es retomado por sus sucesores, quienes han vivido otras historias que perduran generación tras generación. Una de las misiones del sabedor es recuperar esos saberes y conocimientos que sus abuelos heredaron, a través del llamado a las nuevas generaciones a escuchar y a contribuir en la recuperación y reconstrucción del pensamiento ancestral.

A pesar del avasallador avance de la ciudad, aún quedan algunos de los cementerios sagrados donde los muiscas recordaban a sus antepasados: sobre el primero de ellos fue construido el Colegio Veintiún Ángeles, lo cual constituyó una profanación de ese territorio sagrado, pues pasó de ser un cementerio a una institución educativa; el segundo está situado en el parque Mirador de los Nevados, donde está enterrado el cacique Suba, mientras que el tercer cementerio está ubicado en El Rincón. También se encuentran otros lugares importantes, como las plazoletas de Bochica, Bachué y Chiminichagua, que representan, en cada lugar, una leyenda. Aún perduran, además, la laguna sagrada de Tibabuyes, la laguna sagrada de El Rincón y los cerros tutelares de La Conejera, Casablanca y El Rincón.

Don Ignacio recuerda cuando el río Bogotá estaba libre de contaminación, tenía sus aguas limpias y puras y también era un hacedero de pescado y cangrejo. El sabedor menciona que allí habitaba el guardián de ese río, el Mohán. De niño, los abuelos de don Ignacio lo llevaban a las nueve de la noche para que cargara la mochila de los tabacos, mientras que ellos transportaban sus ollas y redes para pescar. Si al momento de lanzar las redes se escuchaba una música acercándose, los abuelos encendían sus tabacos, debido a que el Mohán se había pronunciado para cuidar esa riqueza que vivía en el río y no permitir que la sacaran. Con el humo del tabaco se ahuyentaba al Mohán y en ese momento la música empezaba a desaparecer. Dicha música, según don Ignacio, era tan hermosa que parecía una orquesta. Esa pérdida de los lugares naturales/sagrados muiscas en Suba es expresada por el sabedor Ignacio en sus cantos:

> Pobrecitas mis tingüitas, porque se secó la laguna,
> pobrecitas mis tingüitas, porque se secó la laguna;
> ha quedado solo y triste porque no quedó ninguna,
> ha quedado solo y triste porque no quedó ninguna;
> las únicas esperanzas es que caiga una inviernada,
> las únicas esperanzas es que caiga una inviernada;
> porque de todo lo que teníamos no ha quedado nada.
> *Canto a las tinguas*

La visualización de los elementales: el rito

La formalización del rito de medicina ancestral empieza cuando el sabedor Ignacio dispone sus elementos rituales, los cuales afirman la presencia de su pensamiento mágico sobre el territorio o espacio donde se realiza esta ceremonia. Don Ignacio lleva al *fuechy* (espacio sagrado y de congregación en el cabildo) la medicina ya preparada, la cual él puede suministrar si en el ritual hay personas que la requieran. Esta medicina, extraída de las plantas medicinales del territorio, ataca enfermedades como los problemas de la tiroides, la diabetes y el cáncer, por nombrar algunas.

La representación visual de las diferentes formas y configuraciones que el sabedor dispone depende también de las intenciones o propósitos que cada ritual pretenda. Los tipos de rituales incluyen los de construcción de pensamiento, las asambleas, los pagamentos, las ofrendas, los de medicina espiritual (que se comparten con otros sabedores, ya sean del pueblo muisca o de otros pueblos originarios), los de

limpieza y los de sanación, entre otros. Cada uno de estos ritos se configura de manera diferente y, por lo tanto, su impacto espiritual, mental y físico depende de las intenciones del pensamiento de los sabedores (figura 3).

El sabedor, en esa construcción de sentires con los participantes y los territorios a los que lleva sus rituales, decide qué elementos son dispuestos y cómo, pero siempre deben estar presentes los cuatro elementales representados dentro de esta especie de composición espiritual y de pensamiento.



Figura 4. El sabedor Ignacio y el viento en el cabildo muisca de Suba

Fuente: Daniela Hernández Castiblanco

Estos cuatro elementales se manifiestan y están conectados propiamente desde la sabiduría ancestral del sabedor. Para interiorizar estas espiritualidades, se establecen unas fases o etapas en el ritual. Primero, está la preparación espiritual del sabedor, en la cual este se para en el centro espiritual (Gata) y pone sus manos en preparación del fuego para expresar las intenciones del ritual; en esta fase, el sabedor establece esos vínculos con sus antepasados y sus memorias, gracias a la energía vital de armonía y amor que le proporciona el fuego. El fuego es un elemental vivo dentro del ritual que comunica, mediante su formas e intensidad, cómo va el proceder del ritual y cómo se va entretejiendo el pensamiento y conocimiento dentro de los participantes. Se pueden ver árboles, aves, ranas o manifestaciones de los antepasados: todo depende de ese círculo infinito que se va construyendo alrededor del sabedor.

En esa preparación espiritual se disponen elementos de la medicina que están regidos por los espíritus de Xie y Hichaguaya. La medicina proviene propiamente de las plantas, que dependen del agua para su cuidado y de la tierra para su nutrición. En la fase del pensamiento,



Figura 5. Los elementales en ciclo
Fuente: Daniela Hernández Castiblanco

Hichaguaya es la que rige, ya que ella guarda todo el pensamiento y la memoria ancestral de la tierra.

En la etapa del arte se manifiestan las vasijas ceremoniales y los ladrillos que conforman la hornilla; para esto, el espíritu de Xie y el de Hichaguaya dialogan, dado que las formas y el arte de las vasijas realizadas por los miembros de la comunidad se construyen a partir del agua y del barro. Por último, la fase de la música es en la que se realizan cantos y bailes, dependiendo de la ceremonia. En esta etapa, Fibe e Hichaguaya se manifiestan y nos recuerdan que a través del viento se mueven los sonidos que retumban en el corazón y en el cuerpo y que las formas de la tierra son las que hacen que esos sonidos sean posibles cuando la tierra y el viento se encuentran (figura 4). Esos sonidos de la naturaleza y su entorno en movimiento son los que movilizan la aprobación y el homenaje a los cuatro elementales en los rituales, porque en ellos está la conmemoración de la vida para la construcción de un sentir y un pensar desde el centro del ser y de nuestros territorios. Si un colibrí se acerca, un ave nos deleita con su canto o el viento sopla, estos traen consigo un mensaje de nuestros guardianes y elementales, quienes nos aprueban y nos armonizan con ellos (figura 5). Dichas fases se presentan de forma cíclica a lo largo de los rituales, siempre en forma espiral y concéntrica, tanto en la interacción entre los participantes como en la de ellos con los elementos rituales.

El ritual muisca siempre funciona en círculo debido a que, según la cosmovisión y las formas de ver, sentir y percibir el entorno de esta comunidad, se actúa desde lo cíclico y no desde lo lineal (figura 6).

El tránsito espiritual se mueve por las diferentes fases y se representa en la configuración y disposición del ritual. La intención primera del ritual es la sanación y la construcción de pensamiento, mediante lo cual el sabedor logra conectar su espiritualidad y el sentir y el devenir del territorio con los participantes y los cuatro elementales

en un espacio en el que los seres que están reunidos habiten y sean conmemorados y adorados.

En algunos de los rituales de medicina ancestral —principalmente en los que se realizan en las asambleas con las autoridades del cabildo y propiamente entre los sabedores del pueblo u otros pueblos—, tiene lugar el consumo de medicinas espirituales, las cuales se usan para abrir el pensamiento y nutrir el espíritu. El sabedor siempre lleva dichas medicinas consigo, y estas no pueden ser portadas por ningún otro miembro del cabildo que no se designe como sabedor y médico tradicional de la comunidad. Estas medicinas son la *oska*, un polvillo extraído del tabaco que es suministrado, por medio de un soplador, por el sabedor a sus participantes; el hayo, que es una planta seca que se mastica mientras se habla del pensamiento, la sabiduría y el territorio, y, por último, el ambil, planta derivada también del tabaco cuya consistencia es similar a la de una pomada que se ingiere. Estas medicinas son propias de cada sabedor, y los sabedores pueden compartir sus medicinas entre ellos. Cada sabedor entiende de forma diferente su pensamiento y su medicina ancestral, lo cual significa que estos son configurados de maneras diversas por los sabedores para la interpretación de su entorno físico y espiritual (figura 6).

Concluimos este texto diciendo que los pueblos híbridos, y en particular los indígenas muiscas de Suba, están en resistencia al representar esas manifestaciones en creaciones visuales que los reivindican como pueblos originarios en reconstrucción. La reconstrucción de memoria colectiva de esas visualidades parte de iniciativas de representación y de apropiación del espacio tales como los diferentes pictogramas que adornan la plaza central del antiguo pueblo de Suba; los talleres de recuperación de oficios, como el tejido y la cerámica que tienen lugar en el cabildo, y el proyecto Muysc Cubun, que promueve la recuperación de la lengua originaria a través de un blog en internet que funciona como diccionario muisca-español. A esto se suma el continuo esfuerzo del cabildo y sus autoridades por mantener viva su lengua en reconstrucción dentro de la comunidad.

Ahora bien, es el ritual lo que posibilita que esta memoria —perturbada por múltiples transformaciones forzadas que han ocurrido en el territorio— sustente la lucha de los abuelos y abuelas. Estas generaciones han engendrado en su vientre y han cuidado en su seno a los descendientes que buscan conectar sus corazones con sus orígenes, por más difícil y dolorosa que resulte su situación contextual. El



Figura 6. FuechyGata (reconstrucción de la memoria material) en el cabildo muisca de Suba

Fuente: Juan Jairo Castiblanco Cárdenas

indígena muisca resiste y sobrevive dentro de esa urbe que no entiende de su espiritualidad y su territorio y que en cada oportunidad lo lastima y lo hiere. Pero la lucha por la vida no tiene fin, porque luchamos por nuestros hijos, nietos y bisnietos, y por las especies animales, las plantas, los árboles y todos esos guardianes que cuidan de nosotros. Esta también es una lucha para seguir cultivando las enseñanzas y los valores de los sabedores que cuidan esos tesoros invisibles para los ojos que no quieren verlos. Es más fácil describir lo que se tiene a plena vista, pero la vida es un tejido de emociones, sueños, memorias, dolores e historias que también son absorbidos por nuestros territorios como memoria viva.

Esta memoria viva, tristemente, agoniza debido a las ideas de progreso y modernización. Estas ideas están atadas a estructuras que no entienden las interacciones de la vida como un propio sistema de diversidades que confluyen en nuestros territorios; somos ríos, somos montañas, somos mares, somos plantas y somos animales, y lo más importante es que debemos entender que somos seres humanos que convivimos con otras formas de existencia. Gracias a personas como el

sabedor Ignacio tenemos este conocimiento para transmitírselo a nuestros hijos, y aunque no hagamos parte del cabildo, podemos decir que por ahí pasó un abuelo que luchó y resistió por su pueblo y por cuidar la vida. Porque, en últimas, la vida es la que tiene que ganar.

Referencias

Correa Rubio, François. *El sol del poder: simbología y política entre los muiscas del norte de los Andes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Cox Aranibar, Ricardo. *El saber local: metodologías y técnicas participativas*. La Paz: Nogub-Cosud y CAF, 1996.

Cuéllar, Marcela y Germán Mejía. *Atlas histórico de Bogotá: cartografía 1791-2007*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007.

Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

______. *Mito y significado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Niviayo, Iván. “El rostro, la tierra y la ciudad: reflexiones sobre la etnicidad de los muiscas de Suba”. En *Territorios y memorias culturales muiscas: etnografías, cartografías y arqueologías*. Editado por Pablo Gómez y Fredy Reyes, 73-92. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2017.

La mochila: elemento clave
en la recuperación de la identidad del pueblo kankuamo

Silvana Navarro-Hoyos
Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia

Resumen
La comunidad indígena kankuama, residente en la Sierra Nevada de Santa Marta colombiana, sufrió un proceso de pérdida de sus valores culturales que inició en la época colonial y se afianzó con el conflicto armado colombiano entre finales del siglo XX y comienzos del XXI. El Gobierno central, los pobladores locales e incluso, en algunas ocasiones, los mismos kankuamos consideraron en un momento a la comunidad casi extinta. La producción artesanal, y especialmente la mochila, se convirtió en un motor para apoyar la reivindicación social, el reconocimiento del cabildo, el empoderamiento de la mujer, los procesos de cooperativismo, el mejoramiento de las condiciones socioeconómicas, el impulso de procesos productivos artesanales y, por supuesto, el rescate de elementos identitarios de la comunidad.
Palabras clave: artesanía, identidad, kankuamos, mochilas, industrias creativas y culturales

Abstract
The Kankuama indigenous community residing in the Sierra Nevada de Santa Marta in Colombia suffered for years a process of losing their own cultural values, a process that began in the colonial period and that is strengthened by the Colombian armed conflict developed in the late twentieth and early twenty-first centuries. The central government, the local inhabitants and even sometimes the Kankuamos themselves, considered for a moment in history, the community almost extinct. The artisanal production and especially the traditional backpack, became an engine that supports the social claim, the recognition of the indigenous council, the empowerment of the woman, the cooperative processes, the improvement of the socio - economic conditions, the promotion of craft

production processes and, of course, the rescue of identity elements of the community.
Keywords: crafts, identity, kankuamos, handmade backpacks, creative and cultural industries

Introducción

Fue en el año 2000, aproximadamente, cuando empecé a trabajar con grupos artesanales en Colombia, más por casualidad que por necesidad. Sin embargo, dieciocho años después de cambiar mi enfoque de trabajo y de recorrer cada rincón de Colombia y algunos otros países conociendo comunidades de artesanos, he descubierto un mundo que me maravilla día a día. La artesanía no solo es parte del sector productivo de un país, es una fuente de ingreso y de trabajo y un elemento de reivindicación para comunidades vulneradas por la discriminación, la pobreza y la violencia. Además, cada producto artesanal nos cuenta una historia, está inmerso en la cultura y nos envía mensajes no solo del productor, sino del entorno. La artesanía tiene muchas caras y cada vez que esta se explora se encuentra más riqueza y potencial.

Este capítulo surge a partir del trabajo realizado con la comunidad kankuama desde el año 2003, en el que, a través de diversas experiencias de campo, tuve la oportunidad de conocer a profundidad esta cultura. A lo largo de estos años he mantenido el contacto con la comunidad, realizando seguimiento al avance de su actividad artesanal. Es importante agradecer a Jaime Enrique Arias, gobernador del cabildo, y a las maestras artesanas Aura Montero y Maye Martínez, quienes me mostraron de la mano su comunidad.

En el objeto artesanal se exaltan los valores culturales y algunas veces nacionales, lo cual lo convierte en arte popular. Así, un producto artesanal puede destacarse por su belleza (acercándose al mundo del arte), por su representación cultural (caracterizando a un grupo) y por su historia (mediante la representación de esta). En definitiva, un producto artesanal representa a la comunidad productora frente a otros grupos.[1]

En el caso de la comunidad indígena kankuama, la mochila representa un eje primordial de su identidad.

1. Silvana Navarro Hoyos, *Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano: estudio de caso carnaval y artesanía* (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2014).



Figura 1. Artesanos kankuamos; Atánquez, 2003
Fuente: elaboración propia

Los kankuamos

Kankuamo, kankuaka, kankui o kankuané son los nombres con que se conoce uno de los pueblos amerindios de la familia chibcha en la región Caribe de Colombia.[2] Si bien la lengua de esta comunidad ha estado en peligro de extinción, se hacen esfuerzos para mantenerla viva entre sus pobladores contemporáneos. El área geográfica de influencia de los kankuamos está compuesta por Atánquez, Chemesquemena y Guatapurí, al ser estas sus principales poblaciones, ubicadas en la vertiente oriental de la Sierra Nevada de Santa Marta, entre los ríos Badillo y Guatapurí, en el departamento del Cesar, en Colombia.

Los kankuamos son uno de los cuatro pueblos que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta, junto con los koguis, los arahuacos y los wiwas. El territorio ancestral de estas comunidades está delimitado por la "línea negra",[3] que puede definirse como una línea imaginaria que conecta los sitios sagrados ubicados en la parte baja de la sierra. Este territorio es considerado por los pueblos que lo habitan como un cuerpo humano, donde los picos nevados representan la cabeza; las lagunas de

2. Observatorio del Programa Presidencial de Derechos y el DIH, *Diagnóstico de la situación del pueblo indígena kankuamo*, acceso el 20 de octubre de 2018, http://historico.derechoshumanos.gov.co/Observatorio/Documents/2010/DiagnosticoIndigenas/Diagnostico_KANKUAMO.pdf
3. Según la cosmovisión de los pueblos kogui, ika (arahuaco), wiwa y kankuamo, la "línea negra" define los límites de la Sierra Nevada de Santa Marta. Esta demarcación simbólica fue reconocida a través de la Resolución n.º 0002 del 4 de enero de 1974 del hoy Ministerio del Interior.

los páramos, el corazón; los ríos y las quebradas, las venas; las capas de la tierra, los músculos, y los pajonales, el cabello. Toda la tierra es considerada un espacio sagrado. Según la cosmología de estas comunidades, los primeros hombres provienen de los cerros y son denominados "hermanos mayores", mientras que todos los que llegaron después son considerados como los "hermanos menores". La diferencia entre los dos es el conocimiento sobre el medioambiente que tienen los "hermanos mayores", quienes son los encargados de cuidar y preservar el mundo y de velar por que el ciclo cósmico tenga un buen desarrollo.[4]

La economía de estas poblaciones es de autosubsistencia y la producción de excedentes para el intercambio es muy reducida, salvo en el caso de la artesanía. Las principales actividades productivas son la agricultura, la actividad pecuaria, la cría de especies menores y la artesanía.

La propiedad sobre la tierra es de tipo colectivo, y la asignación de tierras le corresponde al cabildo gobernador. Este proceso se basa en mecanismos de consulta y concertación interna. A nivel comunitario, existen diversas prácticas de apoyo y reciprocidad en el trabajo entre las diferentes unidades de producción.[5]

La cabeza de la estructura social está representada en la figura del mamo, hombre de conocimientos y cabeza de la jerarquía social del pueblo. Después de los mamos, está el grupo de los mayores, ancianos con cierto estatus determinado por su edad y sus conocimientos.[6] El que dirige la organización indígena es el cabildo gobernador, quien es elegido de manera unánime por un congreso del pueblo kankuamo.

> El cabildo gobernador representa administrativa, legal y extralegalmente al Cabildo Indígena Kankuamo. Es quien preside el Cabildo Mayor Kankuamo para operativizar las actividades de la Organización Indígena Kankuama; cuenta con un equipo técnico conformado por coordinadores de Desarrollo Social, Ambiente y Desarrollo Territorial, Derechos Humanos, Gestión Institucional, Administrativa y Financiera, equipo Concejo Territorial de Cabildo (CTC) y Centro de Artesanías.[7]

4. Josaimo Talco Arias, *Los kankuamo, un pueblo indígena en reconstrucción* (Bogotá: Organización Nacional Indígena de Colombia, 1995).
5. Leonardo Hernández A., *Informe final: consultoría para la puesta en marcha de un proyecto piloto del programa "Familias en Acción" en comunidades indígenas* (Bogotá: Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional, 2007).
6. Ibíd.
7. Organización Indígena Kankuama, "Cabildo gobernador", acceso el 31 de octubre de 2018, https://cabildokankuamo.org/cabildo-gobernador

Adicionalmente, la familia nuclear es considerada como una estructura básica de la organización social, alrededor de la cual se ha ido dando un proceso de autoafirmación en cuanto a la pertenencia a linajes y castas.

En la actualidad, los kankuamos están agrupados alrededor de la Organización Indígena Kankuama (OIK), la cual hace parte del Consejo Territorial de Cabildos (CTC) de la Sierra Nevada de Santa Marta.[8]

Otra figura importante es la del compadrazgo. El compadre se puede elegir entre parientes, para reforzar lazos familiares, o, en otras ocasiones, entre amigos cercanos. El compadrazgo se busca en personas que sean de buenas costumbres, que tengan un comportamiento respetable y que sean serviciales y pudientes.

Esta comunidad perdió poco a poco características de su cultura, como la lengua, la religión y algunas costumbres, debido a su ubicación en la parte más baja y accesible de la montaña; a sus relaciones interétnicas; a la influencia de una misión capuchina en la zona con tarea evangelizadora, y a su participación en la política partidista colombiana.[9] Sin embargo, cabe aclarar que, aunque todas las comunidades de la sierra tuvieron afectaciones en su cultura, los kankuamos sirvieron como barrera de la inmigración colona, dada su localización geográfica, lo cual hizo que fueran los más afectados. A principios del siglo XX, los antropólogos consideraban a los kankuamos como un pueblo mestizo, y a finales de ese mismo siglo la comunidad inició un gran proceso de recuperación cultural y de reivindicación de su pueblo frente a organismos gubernamentales.

El pueblo kankuamo en la actualidad

Con la Constitución de 1991 se otorgaron una serie de derechos a los pueblos indígenas en Colombia. Los descendientes de los kankuamos vieron que, con las nuevas leyes, las otras comunidades de la sierra eligieron representantes políticos, recibieron recursos económicos que antes manejaban políticos con otros intereses y, sobre todo, expandieron sus resguardos, casi hasta llegar a las tierras de los kankuamos.

---

8. Hernández A., *Informe final:* ..., 3.
9. Gerardo Reichel-Dolmatoff, *Los ikas, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia: notas etnográficas, 1946-1966* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991).



Figura 2. Territorio kankuamo, Sierra Nevada de Santa Marta, Atánquez, 2003
Fuente: elaboración propia

Aunque había muchos deseos por regresar a las raíces, fue la lucha por la tierra lo que inició el proceso de recuperación cultural y reivindicación étnica del pueblo kankuamo. Fue así como, del 16 al 20 de septiembre de 1993, se celebró el Congreso del Pueblo Indígena Kankuamo, que ratificó de forma colectiva la decisión de reasumir la identidad indígena. Esto integró a los kankuamos en la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y dio como resultado que el 10 de abril de 2003 se reconociera parte del territorio kankuamo como resguardo de propiedad colectiva indígena (Resolución n.º 12 de abril de 2003 del Instituto Colombiano de la Reforma Agraria [Incora], sobre la cual se constituye el resguardo de 24 212 hectáreas).[10]

El resguardo está integrado por doce poblaciones que se encuentran reconocidas por la administración pública municipal en los órdenes corregimental y veredal. Los corregimientos son Atánquez, La Mina, Guatapurí, Chemesquemena, Los Háticos y Río Seco, y las veredas son Ramalito, Rancho de la Goya, El Mojao, El Pontón, Murillo y Las Flores.

10. Margarita Martínez, "Kankuamos: volver a ser indígenas", *Latinoamérica-Online* (blog), octubre de 2005, http://www.latinoamerica-online.info/soc05/indigeni05.26.martinez.kankuamo.html

La población indígena kankuama, de acuerdo con el Censo DANE 2005, fue de 12 242, de los cuales el 65 % habitaba en el resguardo. El 35 % restante lo representa la población desplazada residente en Valledupar y diferentes zonas de Colombia.[11] Según el estudio socioeconómico realizado por el Incora,[12] de la población total en el territorio, el 48 % está compuesto por mujeres, y el 52 %, por hombres.

En cuanto a la capacidad productiva del medio, debemos señalar que gran parte del territorio es considerada parque natural, y solo el 3 % del resguardo es apto para la producción. La mayoría de las tierras del resguardo (el 79 %) son aptas solo para uso forestal. Esta circunstancia, sumada a los niveles considerables de erosión, potrerización y fragmentación, plantea un alto nivel de criticidad de las actividades productivas del resguardo.

El pueblo indígena kankuamo, en el plan de reconstrucción cultural y reivindicación política, ha gestado procesos a partir de la creación de una estructura organizativa compuesta por autoridades tradicionales, definidas de la siguiente manera:[13]

- La comunidad: ejerce la máxima autoridad.
- El Congreso: está conformado por veinte delegados de cada una de las doce comunidades kankuamas, a excepción de Atánquez, que cuenta con cuarenta delegados. El Congreso kankuamo ejerce funciones de organización, concertación, legislación, control, evaluación y orientación hacia la autonomía y el fortalecimiento de la integridad étnica y cultural.
- Cabildo Mayor: es la instancia colectiva de gobierno y toma de decisiones. Es el escenario natural para la concertación interna y externa. Está conformado por los siguientes miembros:
  - Cabildo gobernador: representante legal del pueblo kankuamo.
  - Secretario general del cabildo.
  - Tesorero general: responsable del manejo de los bienes y los recursos.
  - Fiscal general: responsable de la vigilancia y el control.

11. Observatorio del Programa Presidencial de Derechos y el DIH, *Diagnóstico de la situación…*
12. Hernández A., *Informe final: …*
13. IV Congreso del Pueblo Kankuamo, “Declaración Política IV Congreso del Pueblo Kankuamo”, *Cabildo Indígena Resguardo Kankuamo*, enero de 2017, https://cabildokankuamo.org/declaracion-politica-iv-congreso-del-pueblo-kankuamo/

- Cabildos menores: representantes de cada una de las doce comunidades kankuamas.
- Coordinador general del Consejo de Mayores: órgano de guía y de consulta.
- Coordinadores generales de las comisiones de Educación y Cultura, Autodesarrollo y Medio Ambiente y Territorios y Derechos Humanos.
- Grupos de apoyo: mujeres, estudiantes universitarios, jóvenes y kankuamos residentes en Valledupar.

El conflicto armado que se desarrolló en toda Colombia, y que no fue indiferente a la sociedad internacional, encerró a esta comunidad en pugnas entre las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional) y los grupos paramilitares, lo cual trajo consecuencias como el reclutamiento forzoso de los habitantes a las diferentes filas, la pérdida de las representaciones de las instituciones gubernamentales (policía, alcaldía, servicios médicos, servicios de comunicación, etc.), la devastación de la selva, la expropiación de terrenos para cultivos ilícitos, la utilización de las tierras para ocultar secuestrados y el amedrentamiento general del pueblo. La violencia fue uno de los grandes problemas para la comunidad: entre 1996 y 2006 fueron asesinados 250 kankuamos y se provocó el desplazamiento forzoso de más de 1000 personas —la región cuenta con unos 12 000 habitantes, lo cual nos da un indicio del alto grado de vulneración de los derechos humanos en la comunidad—.[14]

En respuesta a la situación de violación sistemática de los derechos humanos y a las gravísimas infracciones al Derecho Internacional Humanitario (DIH) llevadas a cabo contra el pueblo kankuamo, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA solicitó en 2003 al Gobierno nacional la adopción de medidas cautelares para proteger la vida y la integridad personal de los integrantes de esta población. De la misma manera, y debido a la falta de una respuesta positiva por parte del Estado colombiano, la Corte Interamericana de Derechos Humanos otorgó en 2004 medidas provisionales a favor del pueblo indígena kankuamo.

14. Defensoría del Pueblo, "Pueblos guardianes de la Sierra", *Revista de la Defensoría del Pueblo sobre Derechos Humanos y Conflicto. Población Civil* (2004): 14.

Desde esta época hasta la actualidad, la comunidad exige la defensa de sus derechos fundamentales y al mismo tiempo lucha por recuperar su cultura.

Pese a que la lengua kankuama (de la familia lingüística chibcha) figura como una de las desaparecidas en Colombia, junto con la opón-carare (familia Caribe), la pijao (familia Caribe), la resígaro (familia arahuaca), la andakí, la yurí y la detoi,[15] esta comunidad intenta recuperar algunos elementos culturales perdidos basándose en las manifestaciones culturales, como la danza del chicote (baile a modo de rito o pagamento para despedir o recibir a sus hermanos y para darle gracias a la Madre Tierra), la música de gaita y el tejido de la mochila de fique, elementos que se enseñan ahora en las escuelas. El afianzamiento de la Kankuruwa —como espacio ritual y punto de encuentro de la comunidad para la toma de grandes decisiones—, la fiesta del Corpus Christi y la puesta en marcha de proyectos, como la biblioteca pública en el municipio de Atánquez o la participación en redes sociales, han sido algunas de las estrategias de la comunidad para conservar y difundir su cultura.

Los kankuamos han decidido replantear su identidad como indígenas y buscar el camino que los integre nuevamente a la sierra y a la hermandad con koguis, arahuacos y wiwas.

> Cuando hablan de sí mismos, el pueblo kankuamo habla de su historia para explicar su cultura, y de esta forma encontramos que su identidad está profundamente relacionada con las reconstrucciones y apropiaciones que han hecho su memoria.[16]
> Los kankuamos son víctimas de su historia; nos decían alguna vez en Atánquez: cuando bajaban al valle les decían "chinos" o, en tono de burla, "indio atanquero, comedor de iguana con cuero"; en la sierra, los kogui, los wiwa y los arahuacos les llamaban "civilizados", otro hermano menor, o como dicen algunas veces ahora, el "vejé"[17] de los mayores. (...) Cuando estaban en la sierra [su territorio] se podía ser como se era: "un indio civilizado". Para los otros indígenas, kankuamo seguía siendo kankuamo, a pesar de ser civilizado, a pesar de que los mismos

15. Jon Landaburu, *Clasificación de las lenguas indígenas de Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes y Centro Colombiano de Estudios de Lenguas Aborígenes, 1999).
16. María Adriana Pumarejo Hinojosa y Patrick Morales Thomas, *La recuperación de la memoria histórica de los kankuamo: un llamado de los antiguos. Siglos XX-XVIII* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003), 25.
17. *Vejé*: hermano menor.



Figura 3. Detalle de una mochila tejida kankuama; Bogotá, 2010

Fuente: elaboración propia

kankuamos se sintieran más civilizados que indios. De cualquier forma, era posible el diálogo.[18]

Hoy los kankuamos deciden reconocerse como comunidad y nombrarse *kankuamos*. La presión por la tierra y el miedo a perder su territorio hicieron posible el proceso de reetnización, de lo que surge una gran pregunta: ¿cómo somos los kankuamos?

Pensar en cómo se es kankuamo implica no solo ver hacia el interior de la comunidad —definirse a partir de sí mismo—, sino poder verse en una relación de similitud-diferencia-encuentro con otros. Así, los mismos kankuamos hacen memoria y recuerdan su forma de vestir, la música de la gaita, el tejido de la mochila, los pagamentos y la solidaridad como elementos supervivientes del ser "indio". Además, se apoyan en sus vecinos, los otros indígenas de la sierra, para que los ayuden a reencontrar a este kankuamo, para que los cobijen con su conocimiento, para que les complementen la historia y para seguir siendo hermanos.

Artesanos y artesanía del pueblo kankuamo

El producto más reconocido que produce esta comunidad es la mochila, elaborada con lana de oveja o con la fibra del fique. La población artesanal de los kankuamos se ha cifrado en un 7 %, de los cuales un 41,5 % se dedica al oficio de la tejeduría, desempeñado principalmente por mujeres entre los dieciocho y treinta años.

18. Pumarejo Hinojosa y Morales Thomas, *La recuperación de la memoria*...

Las artesanas pertenecen en gran parte a los estratos 1, 2 y 3.[19] La mayoría de ellas son mujeres cabeza de familia, quienes sostienen sus hogares con su trabajo. Todas ellas se hallan asociadas a nivel local por su pertenencia a una comunidad indígena, es decir, trabajan de forma mancomunada para un bienestar común.

Durante siglos, esta comunidad ha elaborado diferentes objetos para el uso cotidiano, como vestidos, mochilas, utensilios domésticos y chinchorros, entre otros. No obstante, con el tiempo, las artesanas se han visto obligadas a elaborar productos que se pueden intercambiar por otros que no se producen en la zona o que se pueden poner a la venta al ser objetos atractivos para el turismo.[20]

A principios del siglo pasado, Atánquez, considerada la capital kankuama, contó con una floreciente economía agrícola y artesanal. En esta población se establecieron comerciantes que se encargaron de la comercialización y distribución de productos artesanales elaborados a partir de fique. Estos productos eran, principalmente, las mochilas y los chinchorros.

Sin embargo, el valor de cambio de los objetos artesanales se estancó, lo cual provocó el empobrecimiento y el deterioro de la calidad de los productos. Mientras la elaboración de los elementos artesanales fue desapareciendo, la mochila sobrevivió y se convirtió en una artesanía tradicional popular con un mercado[21] nacional y extranjero.[22]

19. La estratificación socioeconómica en Colombia se realiza principalmente para cobrar de manera diferencial los servicios públicos, lo que permite asignar subsidios y cobrar contribuciones. El artículo 102 de la Ley 142 de 1994 dispone la siguiente clasificación: 1) bajo-bajo, 2) bajo, 3) medio-bajo, 4) medio, 5) medio-alto y 6) alto.
20. Cabe señalar que el turismo en el resguardo kankuamo es limitado debido a las dificultades de acceso y a los problemas de seguridad derivados de la presencia de grupos armados. No obstante, en la ciudad de Valledupar, en diferentes almacenes especializados en artesanía, en la sede de la OIK y en el Festival Folclórico de la Leyenda Vallenata —que tiene lugar una vez al año— se pueden adquirir artesanías de esta zona.
21. Por esta época, promovido por estos comerciantes externos, el diseño de la mochila sufrió un gran deterioro, pues las técnicas artesanales tradicionales se vieron afectadas; por ejemplo, se tejió con un punto amplio, solo se hicieron diseños de rayas y se tiñó con colorantes industriales para aumentar la producción y lograr un producto de bajo costo; es decir, el proceso se asemejo más a la producción seriada que a la artesanal.
22. Cristina Echavarría Usher y Miriam Vergara Gómez, “La mochila ‘rayá’: del símbolo a la subsistencia”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 36, n.º 52 (1999).

A todo ello hay que sumarle el deterioro de las tierras, la desaparición de fuentes de agua y el crecimiento de la población. Como es de suponer, la consecuencia inmediata de estos fenómenos fue la escasez de alimentos, que a su vez puso sobre la producción artesanal casi todo el peso de la subsistencia familiar.

En 1986, un grupo de trabajo comunitario denominado Corporación Murundúa se dedicó a promover la unión de las artesanas. Uno de los objetivos de este grupo fue mejorar la calidad de la mochila mediante la recuperación de los tintes naturales y las puntadas tradicionales, con el fin de lograr un precio más justo que contribuyera a mejorar el nivel de vida de las artesanas.[23]

Poco a poco, la artesanía kankuama fue adquiriendo un papel protagónico en la vida de la comunidad. Esta actividad se constituyó en una importante fuente de ingresos, por un lado, y en parte de la estrategia de reivindicación étnica, por el otro.

Así, desde 1998, dentro del proceso de fortalecimiento de la identidad cultural, la OIK impulsó el rescate de la artesanía con la creación del Centro Artesanal Chimbuchique, que agrupó a unas trescientas artesanas, quienes diseñaban, elaboraban y comercializaban productos en fibra de fique y lana.

Después de ocho años de trabajo, los jóvenes líderes kankuamos formados por distintas entidades gubernamentales y no gubernamentales crearon un espacio de organización del sector artesanías. De esta manera, se comenzó a concientizar a las artesanas sobre la importancia de la asociación para comercializar sus productos, mejorar el proceso de la cadena productiva del fique y lograr proyectos de beneficio común. También se trabajó en fortalecer la imagen corporativa y la sostenibilidad y en garantizar la calidad y pertenencia cultural de la producción artesanal. En consecuencia, se inició un proceso de socialización y concientización de las artesanas de las diferentes comunidades del resguardo, lo cual las motivaba a formar parte de la asociación.

Dicho proceso se vio fortalecido cuando el Cabildo Mayor (ente directivo y representativo) avaló la formación de la Asociación de Artesanas/os Indígenas Kankuamas/os (Asoarka) el 30 de julio de 2006.

23. Ibíd.

Esta asociación agremió a doscientas artesanas de las diferentes comunidades del Resguardo Indígena Kankuamo.

La Asoarka se constituyó para fortalecer los procesos de producción, transformación y comercialización de los productos artesanales y, de esta manera, generar mayores ingresos a las familias kankuamas. La asociación se autofinanciaba con la comercialización propia de productos artesanales y, además, solía solicitar financiación de entidades externas a través de proyectos.

La comunidad firmó un convenio con el Fomipyme[24] para la certificación del sello de calidad "Hecho a mano", el cual fue otorgado a veintidós artesanas del resguardo en 2013. Con la ayuda de Artesanías de Colombia S. A., se registró la marca colectiva mixta Kankui-Mochilas para identificar productos comprendidos en la clase 18 de la clasificación internacional de Niza, específicamente de "mochilas tejidas en fique". Esta marca fue registrada el 31 de marzo de 2009 por la Superintendencia de Industria y Comercio a favor de la Asoarka.

Aunque estas iniciativas de estandarización de calidad y de protección de las creaciones colectivas en un inicio pueden ser interesantes para el fortalecimiento de la cadena productiva, la verdad es que, según Barrera Jurado, Quiñones Aguilar y Jacanamijoy Juajibioy,

> esta situación también puede generar dependencias del mercado, porque aquellos grupos productores que no tengan etiquetas con sus marcas posiblemente no serán reconocidos por los compradores, a quienes se les orienta comprobar la autenticidad de un objeto artesanal solo a través de estas marcas.[25]

Adicionalmente, ni la certificación de calidad ni la creación de una marca colectiva representaba a la comunidad en general, ya que solo un pequeño porcentaje de tejedoras estaba asociado y contaba con estos reconocimientos. Por tal razón, en la actualidad existen diversas asociaciones, formadas por las mismas artesanas, creadas especialmente para desarrollar procesos de comercialización. La diversidad de asociaciones es un reflejo de la diversidad de la comunidad artesanal.

24. El Fomipyme es un proyecto del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo colombiano para cofinanciar programas y proyectos de micro, pequeños y medianos empresarios, desplazados y minicadenas productivas.
25. Gloria Barrera Jurado, Ana Quiñones Aguilar y Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy, "Riesgos y tensiones de las marcas colectivas y denominaciones de origen de las creaciones colectivas artesanales indígenas", *Apuntes* 27, n.º 1 (2014).

En cuanto a su caracterización, la comunidad artesanal está compuesta en su totalidad por mujeres. Aunque también existen algunos artesanos hombres, estos prefieren dedicar su tiempo al trabajo en los cultivos. La mujer también se destaca como cabeza de familia, al estar encargada de las labores de la casa, el cuidado de los hijos y el soporte económico del hogar.

Según los datos obtenidos de las encuestas realizadas a más de doscientas artesanas de la comunidad,[26] el 38 % de estas cuenta con más de diez años de experiencia en el desarrollo de la técnica. Tal y como se ha señalado, las mujeres aprenden a tejer desde la niñez. El trabajo artesanal es constante: por lo general las mujeres tejen unos seis días a la semana, puesto que el domingo suelen descansar. En cuanto al tiempo de trabajo, este es de entre dos y cuatro horas al día.

Más de la mitad de las artesanas comercializan sus productos en diferentes almacenes locales de Valledupar, incluyendo uno propio de la comunidad. La mayor parte de la producción se vende en eventos como el Festival Vallenato y Expoartesanías, los cuales se desarrollan una vez al año, en los meses de abril y diciembre, respectivamente. Aunque el producto más desarrollado por la comunidad es la mochila, las artesanas han diversificado su producción con la elaboración de objetos para el hogar y han mantenido las técnicas de elaboración de tejeduría y teñido natural.

La técnica artesanal desarrollada por esta comunidad es la del tejido de punto. En esta técnica se emplea una aguja capotera, y la materia es el fique o maguey (*Agave americana*).

El proceso comienza con el cultivo del maguey o fique, y la extracción de la materia prima se realiza unos siete años después, cuando la planta llega a su madurez. El hombre es el encargado de extraer la fibra. Para ello, utiliza bien sea la técnica del macaneo —raspando la hoja con una paleta cóncava de madera de macana— o el método moderno del desfibrado a máquina.

Una vez obtenida la fibra, se inicia el proceso de hilado. Este es muy importante, puesto que constituye el alma de la mochila y debe

26. Esto se dio en el marco del proyecto de fortalecimiento del sector artesanal de la comunidad kankuama, financiado por la Gobernación del Cesar y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. Navarro Hoyos, *Manifestaciones culturales*….

ser muy parejo. Un hilado grueso para mochilas corrientes puede hacerse en dos horas, mientras que el hilado de una libra de cabuya delgada y pareja, destinada a las mochilas finas, puede tardar hasta ocho horas. El proceso requiere comúnmente de tres personas: una arrancadora separa cadejos de fique y se los pasa a la empatadora, quien, a su vez, los va uniendo al hilo que se forma cuando una hiladora pone en movimiento la carrumba (una especie de huso con palanca).

Figura 4. *Chipire*, base de la mochila, con tejido de lata; Bogotá, 2006

Fuente: elaboración propia

Una vez obtenido el hilo, el material se lava para quitar las impurezas del fique y aumentar la suavidad. A continuación, se pone a cocinar en agua jabonosa durante quince minutos, aproximadamente. Después, la fibra se retira del fuego, se deja enfriar y se aclara con agua fría para eliminar los residuos de jabón.

Por lo general, en el proceso de teñido se utilizan sustancias tintóreas, como el palo de Brasil (*Haematoxylon brasiletto* Karst), la raíz de batatilla (*Curcuma longa*), el morado de hoja (*Picramia* spp.), la hoja del bejuco chinguiza (*Arrabidaea chica*), la corteza de nola, el corazón de morito (*Chlorophora tinctoria*), la fruta del jaguito (*Genipa americana*), la legumbre del dividivi (*Caesalpinia coriaria*), la semilla del achiote (*Bixa orellana*) y el bejuco del ojo de buey (*Mucuna pruriens*), entre otras. La extracción de las tinturas se hace un par de días antes del inicio del proceso.[27]

Para extraer el material tintóreo de las plantas, el primer paso a seguir es machacarlas, proceso que se conoce en la zona como *pangar*. Posteriormente, el material vegetal se pone a macerar en agua durante un día y la mezcla se deja al sol con el fin de extraer los pigmentos.

27. Silvana Navarro Hoyos, *Técnicas tradicionales de tinturado natural, comunidad indígena kankuama* (Bogotá: Aid to Artisans Colombia, 2003).



Figura 5. Proceso productivo de la mochila kankuama
Fuente: elaboración propia

A continuación, el material se cuece entre media y una hora y se retira del fuego para, una vez frío, proceder a colarlo y retirar el bagazo. Mediante este proceso se obtiene el agua de tintura que se empleará en el proceso de teñido.

Para tinturar la fibra, se realiza un baño de agua, al cual se le añade el material tintóreo y, posteriormente, las madejas de maguey mordentadas. Este baño se lleva a ebullición durante 10-30 minutos (según el material tintóreo empleado). Luego, se reduce la temperatura y se deja enfriar. La cabuya puede permanecer en este baño entre media hora o un día entero, dependiendo del color final que se desee obtener.

Durante el proceso de teñido se puede agregar también sulfato de hierro, vinagre blanco, limón o sal, sustancias que posibilitan el cambio de color y aumentan el brillo o la fijación del color en la fibra. De nuevo, se lava el material, extrayendo los excesos de tinte, y se cuelga a la sombra hasta que esté seco.

Con el material ya tinturado, las mujeres escogen los colores a utilizar e inician el tejido. El proceso de tejido de una mochila es muy variado. Dependiendo de la experticia de la artesana, este puede tardar de tres días a una semana, y para aquellas que se elaboran con tejido "fino", incluso un mes.

Las artesanas de esta comunidad emplean cuatro tipos de puntadas básicas, dependiendo del producto a desarrollar o de su experticia. Estos tipos son: el tejido de lata, el tejido granito, el tejido granito de arroz y la puntada tradicional.

Para el tejido de la mochila se utiliza una sola herramienta: la aguja capotera de acero,[28] cuyo grosor depende del calibre de cabuya que se emplee.

28. La aguja capotera también se denomina *marido*, ya que nunca se separan de ella.

La mochila tradicional tiene una base circular llamada *chipire*, un cuerpo (los laterales de la mochila), una boca (el borde de terminación) y una gaza (la colgadera). Es en el cuerpo, precisamente, en donde la artesana teje algún diseño tradicional. Cada dibujo tiene un significado, por lo general extraído de la vida cotidiana de la artesana y ligado intensamente con su entorno y con la naturaleza.

No hay planos ni guías para la elaboración de la mochila: cada artesana tiene el dibujo en su cabeza, y este puede ser ligeramente modificado según el ingenio de quien lo elabora. La combinación de colores, extraídos de plantas naturales (más de cuarenta), y la diversidad de diseños hacen que cada mochila sea única e irrepetible.

Como se ha señalado, el producto más reconocido de la artesanía kankuama es la mochila. No obstante, existen otros productos tradicionales, como el mochilón (una mochila de gran tamaño utilizada como elemento de carga en animales), el chinchorro (una especie de hamaca), el sombrero (prenda tradicional de la indumentaria kankuama) y cestas de todo tipo que recientemente se han incorporado a su repertorio.

También hay que destacar que las herramientas e instrumentos utilizados para la elaboración de estos productos, como la *carrumba* (huso), las agujas y los telares, son generalmente elaborados por la propia comunidad.

La mochila: fuente de identidad de la comunidad

En muchas comunidades indígenas, las formas de consumo[29] y la manera de integrar la producción y el consumo a la vida cotidiana generan "estilos" culturalmente distintivos. En un caso exitoso de producción artesanal autogestionada, la reproducción social distintiva es posible, incluso bajo circunstancias de industrialización y mercantilización de la producción artesanal, siempre y cuando la comunidad logre integrar estas nuevas formas de producción a sus redes sociales locales preexistentes.

29. El consumo es entendido, en este punto, como la adquisición de bienes y servicios, es decir, como el momento en el que el bien o servicio le produce alguna utilidad al sujeto.



Figura 6. Artesanas kankuamas tinturando; Atánquez, 2003

Fuente: elaboración propia

Para la década de los noventa del siglo pasado, la mochila tradicional kankuama estaba a punto de desaparecer, debido a las exigencias de un mercado que solicitaba mochilas muy económicas, de rayas de colores vivos, con fibras de fique, con tinturas en anilina y una puntada bastante floja, lo cual reflejaba la rapidez con la que tejían las artesanas para obtener recursos adicionales para sus hogares. Fue justamente el valor de cambio de la mochila, y el reconocimiento de este a nivel regional, lo que la convirtió en el elemento central de un proceso de recuperación del territorio y de trasmisión de saberes asociados al oficio.

Dentro de este proceso, se definieron cultivos de fique en los que trabajaban los hombres de la comunidad; se inició, además, un proceso de recuperación de saberes a través de expediciones botánicas en búsqueda de las plantas tradicionales para los tinturados, y se indagó entre los mayores para rescatar las puntadas perdidas y los dibujos tradicionales. Finalmente, surgieron aprendices, artesanos y maestros.

Al ser las tejedoras y las transmisoras del saber, las mujeres fueron protagonistas en todo el proceso, a través del desarrollo de talleres con las más jóvenes, donde enseñaban todo lo recuperado e iniciaban procesos incipientes de comercialización y asociación. En todo ello, la oralidad desempeñaba un papel sobresaliente, ya que era la forma de trasmitir los conocimientos. La mochila reivindicó como etnia a los kankuamos, debido al sentido identitario de este elemento, por una parte, y porque contribuyó al desarrollo de sus relaciones con su entorno y

de sus formas de producción y de trasmisión del conocimiento, por otra. Paralelamente, y gracias a los nuevos procesos de comercialización establecidos, los colombianos comenzaron a identificar a esta comunidad y a su producción material. Más allá de su simbología, la mochila empezó a ocupar un espacio en la organización social de la comunidad.

En el caso de los kankuamos, la población es capaz de reorganizar sus instituciones para apropiarse a través de ellas de la plusvalía generada por la comercialización externa de las artesanías. Las relaciones de clase vigentes en la comunidad se ven vigorizadas por el proceso de mercantilización de la producción; no obstante, permanecen sujetas a un control colectivo.

Si bien la comercialización de productos artísticos y artesanales en muchas comunidades indígenas ha logrado que los productores continúen trabajando en su arte y manteniendo a sus familias, también ha provocado la pérdida de habilidades, destrezas y patrones estéticos propios y ha fomentado la depredación de los recursos naturales debido a las modas que impone y a la escala de producción que exige. En el caso kankuamo, esto se ha traducido tanto en la transformación del producto artesanal tradicional como en la necesidad de producir mayores cantidades de materia prima de fique y de plantas colorantes, con las consecuencias que esto puede traer para el medio ambiente.

En la medida en que la cultura propia de las sociedades indígenas pueda seguir reproduciendo sus hábitos de vida y pueda tener control de sus decisiones internas, es posible que la capa de especialistas que crean los objetos que su sociedad considera necesarios y estéticamente aceptables y deseables —de acuerdo con sus tradiciones propias— pueda continuar con su trabajo diestro y hábil y pueda desarrollar su oficio para los consumidores habituales (es decir, para el mercado local). Sin embargo, cuando el círculo de consumidores sea ampliado a un mercado anónimo en el que el control de la producción y la distribución de los productos quede fuera de la sociedad local, podría darse una decisión interna que incluya proteger el patrimonio formado por los patrones estéticos y las habilidades, además de negociar mejores condiciones para producir o introducir nuevos patrones mediante la apropiación de elementos externos. La producción artesanal dirigida al mercado amplio, si quiere respetar sus propios modos y patrones de producción, va a requerir cada vez más la formación de sus propios cuadros administrativos, así como la organización interna de la comunidad, para evitar intromisiones no deseables, es decir, para que sea la

propia comunidad la que coordine sus procesos, no solo de producción, sino de administración, comercialización y promoción.

Los cambios que se presentan en el interior de una comunidad artesanal responden a la necesidad de afrontar los retos de la nueva economía con la creación de nuevos recursos. Así, se crea una conexión basada en la potenciación de flujos de consumidores exteriores.

En el caso de la comunidad kankuama, su producción local se convirtió en una fuente de valor de cambio que los adentró en dinámicas de mercados externos a la comunidad y llevó a la transformación de *producto local* a *artesanía*. Así, la caracterización de un producto como artesanía está enmarcada necesariamente dentro de procesos de comercialización.

Con el consecuente cambio de la producción local a artesanía, surge también la especialización del trabajo: artesanos, maestros artesanos, productores de materia prima y comercializadores son algunas de las nuevas designaciones que implican una trasformación social en la comunidad.

Del mismo modo, el aumento en la producción conlleva necesariamente a pensar en las repercusiones que esta puede tener para el medio ambiente, tanto en la obtención de materia prima (en este caso, fique y plantas tintóreas) como en los procesos de producción (si se tienen en cuenta los residuos y las aguas contaminadas, entre otras consecuencias). Es indudable que el aumento en la producción lleva a la transformación del medio ambiente. Los kankuamos cuentan con recursos limitados, debido a los espacios de siembra disponibles dentro del resguardo y a los tiempos necesarios de crecimiento de las plantas para su extracción. Son necesarias, por tanto, no solo la conservación del medio ambiente, sino la formulación de proyectos de renovación forestal y de tratamiento de desechos y aguas residuales.

Sin duda, el cambio más representativo en el interior de la comunidad kankuama se llevó a cabo gracias al aumento de los recursos económicos obtenidos en el proceso de comercialización artesanal. Este elemento fue fundamental particularmente por dos factores: primero, los recursos extra permitieron el fortalecimiento de la OIK como institución al darle herramientas para su reivindicación étnica y para la defensa de derechos humanos que estaban siendo vulnerados a causa

de la inclusión de la comunidad en el conflicto armado colombiano, y, segundo, permitió que las artesanas lograran independencia económica al mejorar sus relaciones en la estructura familiar y al otorgarles voz y poder de decisión sobre los temas relacionados con la artesanía dentro de la OIK.

En cuanto a los cambios culturales, vemos que el producto artesanal cambia y se adapta. Algunos "elementos culturales", generalmente recuperados del pasado, pasan a formar parte del patrimonio cultural en el contexto de la creación de un producto para un nuevo mercado, y, al mismo tiempo, este "nuevo producto" empieza a formar parte del imaginario de identidad de la misma comunidad.

Los cambios en el sistema económico y la aparición de nuevos productos más susceptibles de ser comercializados al exterior de la propia cultura están en la base de los procesos de patrimonialización. Así, lo que anteriormente solo era un oficio desempeñado por las mujeres —la creación de objetos de uso cotidiano— ahora se convierte en patrimonio cultural de la comunidad kankuama.

Para que la producción artesanal repercuta de manera directa en el mejoramiento de la calidad de vida del artesano y para que dignifique y preserve lo propio, es importante coordinar políticas y acciones institucionales relacionadas con la valoración del artesano, en cuanto portador y protagonista de la existencia de esta modalidad patrimonial. Ello implica que la preservación de la autenticidad de su producción no se oponga al fomento de la creatividad mediante la capacitación y la adecuación de sus talleres y equipos de trabajo.

Con el fin de dar continuidad y sostenibilidad al trabajo de las artesanas, es importante prever acciones orientadas a un adecuado acceso a las materias primas y a los recursos naturales. Además de definir programas permanentes de recuperación de la memoria y el saber de cada tradición artesanal local, se deben definir acciones orientadas a la promoción de las artesanías que resalten su origen y calidad. La búsqueda de alternativas de desarrollo económico no tiene por qué resultar en un sacrificio de calidad por cantidad —el cual podría llevar al deterioro de la imagen artesanal de una localidad, además de las otras consecuencias socialmente negativas antes señaladas—.

El desarrollo de estudios sistemáticos sobre los objetos y los productores, así como de investigaciones de tipo tanto etnográfico como

de diseño que realicen una memoria de los oficios, los procesos característicos de los talleres, los usos de las artesanías, los tipos de compradores, los directorios de artesanos y los demás relatos en torno al producto artesanal, conduce a la recuperación de información valiosa sobre las dinámicas de las culturas locales y permite apreciar su inserción en contextos más amplios.

El fomento del patrimonio vivo mediante catálogos, exhibiciones, ferias, museos y tradiciones populares no solo desencadena el interés de los jóvenes por el oficio, lo cual le da continuidad a este, sino que puede llegar a generar procesos de turismo cultural.

Finalmente, no se debe olvidar que, cuando se trata de una manifestación viva del patrimonio cultural, lo más importante son los artesanos, y son ellos los más indicados para asumir responsabilidades en cualquier labor de rescate, preservación y difusión de su oficio y sus obras.[30]

Este capítulo ha mostrado cómo, en el caso de la comunidad kankuama, la "producción artesanal" ha supuesto una herramienta para la reafirmación étnica, y, aunque se ha podido dar respuesta a la hipótesis general de esta investigación, se dejan abiertos otros interrogantes que pueden ser tratados en el futuro, entre ellos: ¿cómo se puede ver afectado el desarrollo económico, social y sustentable de una región con el aumento de la comercialización artesanal? ¿Hasta qué punto un producto artesanal puede llegar a transformarse en un producto seriado? Si se tienen en cuenta la introducción de cambios en la cadena productiva y la innovación del producto, ¿cuáles son los niveles de intervención que se pueden realizar en un producto artesanal? ¿Qué cambios positivos o negativos se pueden llegar a dar tanto en la comunidad productora como en los mercados a los cuales se dirige la artesanía?

Referencias

IV Congreso del Pueblo Kankuamo. "Declaración Política IV Congreso del Pueblo Kankuamo". *Cabildo Indígena Resguardo Kankuamo*. Enero de 2017. https://cabildokankuamo.org/declaracion-politica-iv-congreso-del-pueblo-kankuamo/

30. Edgar Bolívar, "La artesanía: patrimonio vivo de nuestras culturas" (documento, Universidad Nacional de Colombia, Manizales, del 23 al 27 de marzo de 2004).

Barrera Jurado, Gloria, Ana Quiñones Aguilar y Juan Carlos Jacanamijoy Juajibioy. "Riesgos y tensiones de las marcas colectivas y denominaciones de origen de las creaciones colectivas artesanales indígenas". *Apuntes* 27, n.º 1 (2014): 36-51. doi: 10.11144/Javeriana.APC27-1.rtmc

Bolívar, Edgar. "La artesanía: patrimonio vivo de nuestras culturas". Documento entregado en el II Curso Taller Internacional "Elaboración y gestión de planes de manejo para paisajes culturales, estudio de caso paisaje cultural cafetero". Universidad Nacional de Colombia, Manizales, del 23 al 27 de marzo de 2004.

Defensoría del Pueblo. "Pueblos guardianes de la Sierra. *Revista de la Defensoría del Pueblo sobre Derechos Humanos y Conflicto. Población Civil* (2004).

Echavarría Usher, Cristina y Miriam Vergara Gómez. "La mochila 'rayá': del símbolo a la subsistencia". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 36, n.º 52 (1999): 21-41.

Hernández A., Leonardo. *Informe final: consultoría para la puesta en marcha de un proyecto piloto del programa "Familias en Acción" en comunidades indígenas*. Bogotá: Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional, 2007.

Landaburu, Jon. *Clasificación de las lenguas indígenas de Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes y Centro Colombiano de Estudios de Lenguas Aborígenes, 1999.

Martínez, Margarita. "Kankuamos: volver a ser indígenas". *Latinoamérica-Online* (blog). Octubre de 2005. http://www.latinoamerica-online.info/soc05/indigeni05.26.martinez.kankuamo.html

Navarro Hoyos, Silvana. *Manifestaciones culturales e identidad en el Caribe colombiano: estudio de caso carnaval y artesanía.* Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2014. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/158937/SNH_TESIS.pdf

_______. *Técnicas tradicionales de tinturado natural, comunidad indígena kankuama*. Bogotá: Aid to Artisans Colombia, 2003.

Observatorio del Programa Presidencial de Derechos y el DIH. *Diagnóstico de la situación del pueblo indígena kankuamo*. Acceso el 20 de octubre de 2018. http://historico.derechoshumanos.gov.co/Observatorio/Documents/2010/DiagnosticoIndigenas/Diagnostico_KANKUAMO.pdf

Organización Indígena Kankuama. "Cabildo gobernador". Acceso el 31 de octubre de 2018. https://cabildokankuamo.org/cabildo-gobernador/

Pumarejo Hinojosa, María Adriana y Patrick Morales Thomas. *La recuperación de la memoria histórica de los kankuamo: un llamado de los antiguos. Siglos XX-XVIII*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. *Los ikas, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia: notas etnográficas, 1946-1966*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1991.

Talco Arias, Josaimo. *Los kankuamo, un pueblo indígena en reconstrucción*. Bogotá: Organización Nacional Indígena de Colombia, 1995.



COLOFÓN

¿Son las creaciones indígenas arte, artesanía o diseño, u otros mundos de creación diversos?

Ana Cielo Quiñones Aguilar
Facultad de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

Resumen
Este texto surge a partir de la reflexión crítica sobre la categorización de las creaciones indígenas: unas veces como artesanía, otras veces como arte y otras como diseño. Es por ello que explora los orígenes de los conceptos *arte*, *artesanía* y *diseño* y los procesos que llevaron a su diferenciación en la historia de la cultura occidental, de acuerdo con su ontología. A partir de esto, al contrastarlas, consideramos que estas categorías no se corresponden con las diversas ontologías relacionales ni posiblemente con las conceptualizaciones que de sus procesos de creación y sus creaciones realizan los pueblos indígenas. Proponemos, por tanto, reivindicar la diferencia cualitativa a nivel ontológico como mundos diferentes y, en ellos, como mundos de creación diversos.
Palabras clave: ontologías relacionales, mundos de creación, creaciones indígenas

Abstract
This text appears from the critical reflection in relation to the categorization of indigenous creations as crafts, sometimes as art or as design. The origins of the concepts of art, crafts and design are explored, including the processes that led to their differentiation throughout the history of Western culture and their ontology. From de later above, we consider there is disparity between these categories, and it does not correspond to their various relational ontologies and concepts that Indigenous Peoples assign of their creations and creation processes. We therefore suggest to claim the qualitative difference at the ontological level as different worlds.
Keywords: relational ontologies, creation worlds, indigenous creations

Introducción

Este trabajo surge a partir de la reflexión crítica en cuanto a la categorización de las creaciones objetuales tradicionales de los pueblos indígenas, pues muchas veces se asumen como artesanía, como arte o como diseño sin tener en cuenta las ontologías, las sabidurías ancestrales, los conocimientos y las conceptualizaciones propias de los pueblos indígenas que las han creado.

Es por ello que nos planteamos el siguiente cuestionamiento: ¿las creaciones objetuales tradicionales de los pueblos indígenas son arte, artesanía o diseño, o son creaciones que se fundamentan en otras ontologías?

Dejamos abierta esta pregunta y pretendemos acercarnos a su respuesta por medio de este colofón, el cual explora los orígenes de los conceptos *arte*, *artesanía* y *diseño*, así como los procesos que llevaron a su diferenciación y separación de acuerdo con un conjunto de situaciones, relaciones e interacciones sociales, culturales, políticas, económicas y ambientales derivadas de la historia de la cultura occidental, siguiendo sus premisas ontológicas.

A partir de esto, al contrastar estas clasificaciones y sus ontologías, consideramos que no se corresponden con las ontologías relacionales ni posiblemente con las conceptualizaciones que de sus procesos de creación y sus creaciones objetuales tradicionales realizan los pueblos indígenas. Proponemos, por tanto, reivindicar la diferencia cualitativa a nivel ontológico como mundos diferentes y, en ellos, como mundos de creación diversos en los cuales están imbricadas sus creaciones.

Sobre los orígenes de los conceptos *arte*, *artesanía* y *diseño*: sus vínculos y escisiones

Algunos historiadores del arte, como Larry Shiner[1] y Wladyslaw Tatarkiewicz,[2] han estudiado ampliamente la transformación que tuvo el concepto de *arte* en el siglo XVIII, época en la que la antigua idea, que había permanecido durante dos mil años integrada en los términos *techné* —en griego— y *ars* —en latín—, con los cuales se entendía cualquier

1. Larry Shiner, *La invención del arte* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004).
2. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (Madrid: Editorial Tecnos, 2001).

actividad humana realizada con habilidad, destreza y pericia, como elaborar un objeto, construir una casa, contar cuentos, pintar, cantar, etc., las cuales requerían de las diversas capacidades humanas, se escindió y dio origen a otras categorías y conceptualizaciones que se pensaron con pretensión universal:

> Se empezó a hablar de "bellas artes", materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de disfrute específico mediado por un placer refinado, mientras que las artesanías pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras además son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público. Cuando durante el siglo XIX se abandonó el uso del adjetivo "bello" para referirse a las artes y se empezó a hablar solamente de arte por contraste con artesanía, con el entretenimiento o con la sociedad, este cambio histórico en el significado cayó en el olvido. Hoy en día, si preguntamos ¿es realmente arte?, ya no queremos decir ¿es un producto humano o natural?, sino ¿pertenece a la prestigiosa categoría de arte (bello)?[3]

Con estas primeras reflexiones, no solamente pretendemos acercarnos a las nociones de *arte*, a la transformación y escisión de los conceptos y a la conformación de las nuevas categorías que emergieron en el seno de la historia de la cultura occidental, sino que también queremos disertar y hacer ver que, si bien los conceptos *techné* y *ars* no plantearon en aquel tiempo una separación, oposición o clasificación de las artes, es decir, de las diversas actividades humanas que se hacían con destreza —como se entendía el concepto en ese momento—, sí llevaron dentro de sí la más profunda ruptura: el arte se concebía en oposición con la naturaleza, se separaba de lo natural, y con ello el ser humano se escindía, fragmentaba o alejaba de ella: ya no la componía.

Al respecto, Shiner expresa: "Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza",[4] y de manera semejante, Tatarkiewicz afirma: "Esta distinción fue introducida por los griegos, quienes diferenciaron entre lo que existe 'por naturaleza' y lo que existe por arte o por institución humana".[5]

3. Shiner, *La invención del arte*, 24.
4. Ibíd., 23.
5. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 30.

Varias investigaciones, entre ellas las de Augusto Ángel Maya[6] y Ana Patricia Noguera de Echeverri,[7] han explorado el camino recorrido por la filosofía griega que dio origen a estas profundas rupturas, especialmente a partir de las ideas de Platón, con las cuales se estructuró un pensamiento dualista en la cultura occidental que posteriormente se extendió con la metafísica, proceso que, con el devenir del tiempo, generó la oposición entre cuerpo y alma, materia y espíritu y naturaleza y cultura.

Respecto a las artes, su primera escisión se generó en el periodo helenístico y romano con la clasificación entre artes liberales y artes vulgares o serviles; las primeras eran aquellas que requerían mayormente capacidades intelectuales y se destinaron para ser realizadas por las clases altas, y las segundas, si bien requerían de alguna capacidad intelectual, necesitaban fundamentalmente de una considerable actividad corporal, por lo que se orientaron para ser realizadas por las clases bajas. Como observamos, de acuerdo con la estructura social se fueron separando las actividades humanas, así como la mente del cuerpo: las actividades más intelectuales se concibieron como de mayor categoría, y las que requerían de mayor destreza manual, como de menor categoría.

Posteriormente, en la Edad Media, las artes liberales fueron divididas en dos categorías: el *trivium*, que comprendía la gramática, la retórica y la lógica, y el *quadrivium*, que abarcaba la aritmética, la astronomía, la geometría y la teoría musical. Por otra parte, para modificar la consideración inferior que tenían las artes vulgares o serviles, se sustituyó su denominación por *artes macánicas*, que para este periodo incluían el tejido, el armamento, el comercio, la agricultura, la caza, la medicina y la teátrica, dentro de las cuales se generaron subcategorías. Sin embargo, las artes mecánicas continuaron siendo consideradas inferiores e incluso denigrantes.

> [En este periodo,] el término *artista* solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la producción o ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas era con frecuencia denominada *artifex* (…). Los artífices a menudo se situaban en una condición baja en tanto que trabajadores manuales, pero la mayoría de las

6. Augusto Ángel Maya, *Platón o la pirámide invertida*, tomo II, *La razón de la vida* (Medellín: IDEA-Universidad Nacional de Colombia, 2001).
7. Ana Patricia Noguera de Echeverri, *El reencantamiento del mundo* (Manizales: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente e IDEA-Universidad Nacional de Colombia, 2004).

> artes mecánicas requerían planificación inteligente, concepción imagitativa y criterio, así como destreza manual.[8]

En el Renacimiento, las categorías *artes liberales* y *artes mecánicas* se mantuvieron; sin embargo, este periodo marcó acontecimientos importantes para la transición de estas concepciones, como el surgimiento de las ideas del humanismo, la sustitución del teocentrismo medieval por el antropocentrismo que fueron el germen fundamental para la emergencia de nuevas concepciones y categorías.

Posteriormente, en el siglo XVII hubo un proceso complejo de reorganización de las artes liberales y se dio el reconocimiento y la institucionalización de las ciencias. Entre los aportes que contribuyeron a ello, se encuentran los planteamientos de Descartes, quien

> estableció una separación rigurosa entre la lógica, como método geométrico de razonar que conduce a la certeza, y la retórica, arte de razonar hacia lo probable [...]. Uno de los efectos del cartesianismo fue el de alentar la ruptura del antiguo *trivium* de las artes liberales, donde la lógica aparecía junto con la gramática y la retórica, haciendo que la retórica quedase reducida al estilo y, de esta manera, ocupase una posición más próxima a la poesía. Y por otro lado, el cartesianismo asociaba la lógica con la geometría y las ciencias físicas.[9]

Por otra parte, Descartes planteó la separación entre el sujeto y el objeto mediante la sustentación de la idea del sujeto como ente pensante y fuente de conocimiento y del objeto como lo medible, a partir de lo cual la naturaleza se concibió como un objeto para ser conocido, dominado y explotado por el sujeto, lo que creó una visión escindida de la vida que configuró una ontología de tensiones, oposiciones y rupturas contundentes.

> Como expresa Francisco González L. de G., esta acepción corresponde con la fundamentación cartesiana del yo como ente pensante que habita el cuerpo. Este yo es dual con el cuerpo, y esta dualidad, trasladada al quehacer social, genera una concepción que eleva lo social a una categoría metafísica que desarticula la unidad del ser con el mundo natural. El

8. Shiner, *La invención del arte*, 60-61.
9. Shiner, *La invención del arte*, 112.

modelo cartesiano separa mente de cuerpo y la cultura de la naturaleza.[10]

El complejo proceso que conllevó a definir una nueva categoría, la de *bellas artes*, diferenciada de las ciencias y de otras artes, requirió de numerosos razonamientos y disertaciones y de la identificación de ciertos principios. "Dos de ellos —genio e imaginación— se referían a la producción de obras de arte; los otros dos —el placer versus la utilidad y el gusto— se referían al objeto y al modo de recepción de las *beaux arts*".[11]

Las cualidades del artista se fueron redefiniendo durante el siglo XVIII y separando de los atributos del artífice, artesano u hombre de oficios, delimitando lo que caracterizaba y diferenciaba a los unos de los otros: "La imaginación, la inspiración, la libertad y el genio quedaron adscritos al artista, y todos los atributos mecánicos —la destreza, las reglas, la imitación y el servicio— pasaron al artesano".[12]

Entre estas cualidades, genio y libertad se consideraron las más importantes para definir al artista: el genio, como el talento, y la libertad, como la oposición a seguir patrones, reglas y modelos establecidos, exaltando con ello la idea de originalidad.

Para finales del siglo XVIII, se consideraba como artistas a quienes creaban obras de arte trascendentes, para la contemplación y el placer refinado, a través de las bellas artes, que requerían de genio y libertad, a diferencia de los artífices, artesanos u hombres de oficios, quienes ejercían un arte mecánico, o arte menor, siguiendo reglas para hacer piezas utilitarias; estas conceptualizaciones se expandieron por Europa y fueron marcando, a través de la modernidad, cada vez más, la diferencia entre el artista y el artesano y, con ello, la disolución del concepto de arte de la antigüedad.

Con respecto al concepto de *diseño*, Wladyslaw Tatarkiewicz indica que este apareció hacia 1400:

> A los términos generales empleados en escritos anteriores referentes al arte, Cennini añadió uno nuevo, el de *disegno*. Era

10. Francisco González L. de G., *En busca de caminos para la comprensión de la problemática ambiental: la escisión moderna entre cultura y naturaleza* (Bogotá: Instituto de Estudios Ambientales para el Desarrollo-Facultad de Estudios Ambientales y Rurales-Pontificia Universidad Javeriana, 2006).
11. Shiner, *La invención del arte*, 127.
12. Ibíd., 164.

> este nuevo concepto que se convertiría en primordial para la teoría renacentista del arte. Es difícil comprobar si fue esta una idea original de Cennini o un término ya empleado por aquel entonces en los talleres de pintores.
> En el lenguaje de Cennini, *disegno* ya se usa en las dos acepciones que hoy tiene en italiano moderno, es decir, significa tanto el dibujo como el proyecto, la intención, el propósito. Así mismo, Cennini usa el término dándole ambos significados a la vez, es decir, en el sentido de dibujo, de forma, de esbozo de un objeto que no tiene su fuente en el propio objeto sino en el sujeto, en el artista, y como tal en su proyecto, su intención, su idea, su concepción. Y no se entiende por *disegno* aquello que el artista reproduce, sino lo que crea; el factor activo en el arte se contrapone aquí al pasivo.[13]

Por otra parte, Juan María Montijano García, quien ha estudiado ampliamente el origen y la evolución del diseño en los siglos XV, XVI y XVII, expresa:

> Uno de los conceptos más complejos del vocabulario artístico renacentista y barroco es el de *disegno*. Como tantos otros términos, su formulación original se atribuye al pintor, arquitecto, urbanista y teórico Giorgio Vasari, fiel seguidor de Miguel Ángel. La mayor originalidad vasariana en el ámbito teórico del sistema de las artes es el desarrollo del concepto de las *arti del disegno*, que señala el parentesco entre las tres artes visuales por medio de un origen común y en la práctica (...). Vasari, al hablar de artes del *disegno*, asegura que cualquiera que tenga mentalmente clara la idea de lo que quiere producir avanzará con prontitud y confianza hacia la perfección del trabajo que se propone ejecutar. Aquí, *idea* y *disegno* son términos sinónimos y en el ámbito de las artes del diseño no pueden tener otro significado que el de las artes que fluyen de las imágenes de la mente de los artistas.
> Sin embargo, en el pensamiento de Vasari, el *disegno* tiene también otro significado distinto, más cercano a lo que hoy entendemos por *diseño* en castellano: una configuración lineal que indica la estructura de lo representado, cuya producción requiere habilidad, destreza y profesionalidad. Así, cuando Vasari

13. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética III: la estética moderna, 1400-1700* (Madrid: Ediciones Akal, 2004), 40.

habla de *disegno*, en algunos casos parece referirse a bocetos que están vinculados teóricamente al concepto de *idea*.[14]

Las tres artes del diseño a que se refiere son la pintura, la escultura y la arquitectura, que, luego de un proceso para alcanzar reconocimiento, lograron adquirir prestigio en el Renacimiento. Es así como el diseño emerge como un concepto que vincula la idea y la configuración mediante la traza y, como tal, es considerado el fundamento de las artes. El diseño es concebido como un principio para las artes: intención, acto del pensamiento y traza.

No en vano en el *Diccionario de la lengua española* se define *traza* como "diseño que se hace para la fabricación de un edificio u otra obra". Este término viene de *trazar*, del latín *tractiare*, "tirar una línea".[15]

Por otra parte, varios autores y autoras refieren el surgimiento del diseño en la modernidad. Algunos de ellos, por ejemplo Danielle Quarante, argumentan que "el diseño es una actividad directamente relacionada con la revolución industrial y se inició en ella".[16] Asimismo, Juan Acha expresa que los diseños "son también frutos de una nueva división técnica del trabajo estético especializado que comenzó a germinar cuando la cultura estética de Occidente, necesitó profesionales capaces de introducir recursos estéticos en los productos industriales [...]. Partiremos de la concepción de los diseños como actividades proyectivas que introducen recursos estéticos en los productos de la industria masiva".[17]

De acuerdo con ello, conciben y consideran que el diseño es inherente a la cultura moderna y, por tanto, está inmerso en la planificación racional que privilegia la razón sobre la intuición, la innovación sobre la conservación y tradición, la estandarización y reproducción técnica de un concepto sobre la repetición de un concepto mental y simbólico que otorga a cada producto un carácter de unicidad como cualidad de ser único e irrepetible.

14. Juan María Montijano García, "El *disegno* en los siglos XVI y XVII", *I+Diseño: Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño* 2, n.º 2 (2010), https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4533851
15. RAE, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. s. v. "trazar".
16. Danielle Quarante, *Diseño industrial* (Barcelona: Ediciones CEAC, 1992), 37.
17. Juan Acha, *Introducción a la Teoría de los Diseños* (México: Editorial Trillas, 1990), 75.

Sobre el concepto *artesanía*, algunos investigadores indican la data reciente de este concepto y explican cómo este apareció por primera vez en 1956 en el diccionario de la Real Academia Española sustituyendo a otros que se venían utilizando anteriormente, como *artes menores* o *artes mecánicas*. Argumentan también que, "desde una perspectiva de análisis antropológico, no puede hablarse de actividad artesana si junto a ella no existiera la actividad industrial, la mecanización y automatización de los procesos productivos",[18] lo cual evidencia la oposición entre los conceptos *artesanía* e *industria*.

En la actualidad, principalmente instituciones como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), a nivel internacional, y diversas entidades y leyes, en el ámbito de cada Estado nación, contribuyeron a que las creaciones objetuales tradicionales de los pueblos indígenas hayan sido categorizadas como artesanías o productos artesanales.

La Unesco entiende la artesanía como "expresión artística cuyos cimientos descansan en las tradiciones de una comunidad".[19]

De acuerdo con ello, esta entidad se definió como "la única organización internacional que tiene una visión global del papel sociocultural y económico de la artesanía en la sociedad"[20] y adoptó, en 1997, la definición elaborada por el "Simposio internacional sobre la artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera", que expresa lo siguiente:

> Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación, por lo que se refiere a la cantidad, y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas,

18. C. Laorden, M. Montalvo, J. M. Moreno y R. Rivas, *La artesanía en la sociedad actual* (Barcelona: Salvat, 1986), 6.
19. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), "Artesanía y diseño", Unesco, acceso el 11 de abril de 2018, http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design
20. Ibíd.

vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.[21]

Bajo esta definición se incluyen y categorizan las creaciones objetuales tradicionales de los pueblos indígenas como artesanías; sin embargo, en esta categoría, los conceptos de *arte* y *artesanía* se vinculan para definir uno al otro, puesto que la artesanía se define como expresión artística; no obstante, son claros la impronta de la construcción de los dos conceptos en el tiempo, sus significados y su incidencia sobre la percepción social de las creaciones indígenas para las instituciones y, desde allí, para la sociedad no indígena, para las que estas creaciones son concebidas e interpretadas como artesanías, no como arte. Son vistas como artesanías, como productos hechos por el artesano, no por el artista, y esta idea se refuerza al expresar los conceptos en relación con sus resultados, sobre los cuales se centra la mirada en la técnica y en la elaboración manual —como en el pasado histórico de la cultura occidental— como arte menor o arte mecánico, puesto que se conciben como piezas o productos artesanales, diferentes a obras de arte, luego no se perciben como arte ni se reconocen como tal. Siempre que se hace referencia al artesano, se menciona su destreza manual, lo que representa una visión del cuerpo sobre la mente: se nos ha orientado para que pensemos que lo más importante de la artesanía es su carácter manual, y de los productos, su carácter utilitario, lo que se corresponde con las conceptualizaciones derivadas de la cultura occidental a partir de la escisión del antiguo concepto de *arte*, del surgimiento de la categoría de *bellas artes* y de las conceptualizaciones sobre los atributos y las características que definen y diferencian a los artistas de los artesanos desde el siglo XVIII. De esta manera, al vincular las creaciones de los pueblos indígenas con esta categoría, la percepción que de ellas se tiene por parte de la población no indígena corresponde a las conceptualizaciones y los criterios construidos por la larga huella del devenir filosófico, histórico y del sistema de las artes de la cultura occidental.

Por otra parte, con relación a la actividad productiva y de transformación, la definición de *productos artesanales* refiere que se producen "sin limitación y mediante la utilización de materias primas procedentes de recursos sostenibles", lo cual no da cuenta de las nociones y relaciones que tienen los pueblos indígenas con su territorio ni con los procesos y las acciones de resistencia cultural que históricamente han confrontado la idea de concebir a la Madre Tierra como

21. Ibíd.

un recurso a explotar: los conceptos de *naturaleza*, *materias primas* y *recursos sostenibles* son diferentes al concepto de *Madre Tierra*. Para los pueblos indígenas, la Madre Tierra es madre dadora de vida, madre de todos los seres, es un ser vivo que tiene normas, principios y sabiduría, y por ello sus hijos no están separados de ella, porque todo está unido a todo y todo forma parte de todo.

El territorio comprende para los pueblos indígenas una compleja red de relaciones espirituales, físicas y sociales que no están separadas unas de otras, sino que están intrínsecamente interconectadas y se constituyen en la base para su permanencia como pueblos y culturas.

Asimismo, la Unesco declara, sobre las artesanías, que sus actividades "están dirigidas esencialmente a recompensar a los artesanos-creadores, a estimular la creación de productos de calidad y a incitar a los artesanos a la comercialización de los productos artesanales en el mercado internacional",[22] y para ello creó el programa internacional de Reconocimiento de Excelencia, según el cual los productos artesanales deben cumplir con criterios de

> excelencia en el conocimiento del oficio y las destrezas; autenticidad, como expresión de identidad cultural y de valores estéticos tradicionales; innovación en el diseño y producción; comercialización, como posibilidad de comercializar a nivel internacional, y respeto por el medio ambiente y responsabilidad social.[23]

Con este direccionamiento, la artesanía y, en ella, las creaciones de los pueblos indígenas se orientan al mercado internacional y se entienden fundamentalmente como mercancía, como productos que encuentran reconocimiento si se proyectan y destinan para otros, hacia afuera, para ser consumidos por otras poblaciones, no hacia adentro, al interior de sus propias comunidades, con lo cual se corre el riesgo de que se pierdan sus rituales, significados, usos y tradiciones; con ello, en vez de que se revitalicen las matrices y prácticas culturales, se ponen en tensión los fundamentos de la identidad cultural y la autenticidad. Si bien algunos pueblos indígenas han visto en algunas de sus creaciones una oportunidad importante para generar ingresos, también son críticos respecto a pensar y concebir sus creaciones siguiendo las peticiones del

22. Ibíd.
23. Unesco, *Reconocimiento de excelencia de la Unesco para productos artesanales del Mercosur* (Montevideo: Unesco, 2012), http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Montevideo/pdf/InteriorCatalogoRecEx2012-web.pdf

mercado y priorizando la dimensión económica sobre otras dimensiones culturales, pues son conscientes de que este enfoque entraña el peligro de ser absorbidos por la economía neoliberal. Sin embargo, las presiones de la globalización, las instituciones y las entidades de comercialización son fuertes, y hemos visto casos en los que la selección para participar en recintos feriales demanda cambios y modificaciones sobre las creaciones de los pueblos indígenas, de acuerdo con las tendencias de la moda, para las temporadas estacionales, e incluso se exige la eliminación de elementos esenciales, símbolos tradicionales y otros componentes con el pretexto de llegar a los mercados con objetos más neutros.

Con relación al criterio de innovación, cabe reflexionar con profundidad sobre este concepto, al considerar que lleva en sí mismo la idea de novedad, de cambio, es decir, la introducción de lo nuevo, lo que es muy valorado por la racionalidad moderna pero que entra en tensión con la tradición, y es por ello que para algunos pueblos indígenas la innovación carece de valor y, contrarios a este criterio, admiran la permanencia de las formas, los colores y la expresión iconográfica, entre otros aspectos, de acuerdo con los códigos culturales. Al respecto, hemos escuchado frases como "nuestro futuro es nuestro pasado",[24] expresión que invoca la importancia de la permanencia, la tradición y la identidad, así como la concepción de un tiempo cíclico.

Otros pueblos indígenas realizan renovación de sus creaciones a partir de la tradición, y algunas culturas también han implementado transformaciones por las dinámicas de contacto e interacción con otros pueblos que se han generado por diversos procesos, como el desplazamiento forzado y la migración.

Con relación al concepto de *calidad* y al estímulo para la creación de productos de calidad, cabe preguntarse quién define los criterios y parámetros que determinan este concepto y sobre cuáles productos se aplica, es decir, qué se entiende por *calidad* en un producto artesanal y quién define sus parámetros: ¿el mercado, la comunidad creadora, las instituciones? Estos cuestionamientos han sido expresados por algunos pueblos indígenas sobre situaciones concretas. Por ejemplo, el mercado ha exigido puntadas apretadas en objetos textiles, pues, de acuerdo con su criterio, así quedan más finos, bonitos y de mejor calidad; en contraposición a esta apuesta, las tejedoras de algunas comunidades han

24. Frase expresada por un miembro del pueblo misak en un evento sobre patrimonio cultural organizado por el British Council en Bogotá el 19 de septiembre de 2019.

expresado situaciones de riesgo ya que, si se tensa mucho la puntada, el objeto textil se vuelve más susceptible a rasgaduras, por cuanto adquiere rigidez, y también se ha expresado que las maestras abuelas no aceptan este requerimiento por considerarlo opuesto al ritmo vital de cada tejedora.

Como hemos observado anteriormente, los conceptos vistos se comprenden de acuerdo con una estructura de categorías correspondientes a la cultura occidental y a sus premisas ontológicas; nos referimos especialmente al dualismo ontológico de la modernidad, de tradición racionalista —como lo han señalado contundentemente algunos autores—,[25] en el que se separa la naturaleza de la cultura, la mente del cuerpo, lo espiritual de lo material y el sujeto del objeto, además de que se privilegia a los seres humanos sobre los demás seres como centro de todo y como individuo que se enaltece sobre las formas de relación comunitaria. Estos órdenes ontológicos, categorías y conceptos no se corresponden con las ontologías ni posiblemente con las conceptualizaciones que de sus procesos de creación y sus creaciones objetuales tradicionales realizan los pueblos indígenas, por lo que con estas reflexiones no pretendemos ubicar o reubicar las creaciones indígenas en alguna de las categorías vistas —*arte*, *artesanía* o *diseño*—: no buscamos su reconocimiento y apreciación en una u otra de estas clasificaciones. Proponemos, más bien, reivindicar su diferencia cualitativa a nivel ontológico como mundos diferentes y, en ellos, como mundos de creación diversos.

Sobre los mundos de creación de los pueblos indígenas

Los procesos de creación y las creaciones objetuales tradicionales de los pueblos indígenas no han sido reconocidos, comprendidos ni valorados como una manifestación expresiva no occidental que se sustenta en diversas premisas ontológicas que han sido conceptualizadas como *ontologías relacionales*, es decir, como "aquellas en las cuales los mundos biofísicos, humanos y supernaturales no se consideran como entidades

25. Refiero autores como Arturo Escobar, quien a su vez ha analizado los trabajos de Bruno Latour, Mario Blaser, John Law, entre otros, que han abordado los problemas derivados del dualismo ontológico y la tradición racionalista de la cultura occidental. Arturo Escobar, "En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico", *Tabula Rasa*, n.º 18 (2013).

separadas, sino que se establecen vínculos de continuidad entre ellos"[26] y en las múltiples sabidurías ancestrales que les dan sentido.

Con relación al concepto de *ontología*, consideramos la conceptualización construida por Blaser, que, de acuerdo con el análisis de Escobar,

> tiene tres niveles. Primero, *ontología* se refiere a aquellas premisas que los diversos grupos sociales mantienen sobre las entidades que realmente existen en el mundo. El segundo nivel es que las ontologías se enactúan a través de prácticas; es decir, no solamente existen como imaginarias, ideas, discursos o lo que se quiera, sino que son corporizadas en prácticas. Estas prácticas crean verdaderos mundos —de aquí que a veces los conceptos de *mundo* y *ontología* se usen de forma equivalente—. Tercero, las ontologías se manifiestan en historias (o narrativas) que permiten entender con mayor facilidad las premisas sobre qué tipo de entidades y relaciones conforman el mundo.[27]

Con relación al concepto de *sabiduría*, asumimos la noción elaborada por Soublette, quien la define como "el conocimiento vivencial que le permite al ser humano conocer el sentido de la vida".[28]

Por otra parte, en relación con las sabidurías tradicionales, abordamos las conceptualizaciones elaboradas por Toledo y Barrera-Bassols, quienes, desde una aproximación etnoecológica, plantean reflexiones fundamentales según las cuales

> la sabiduría se basa en la experiencia concreta y en las creencias compartidas por los individuos acerca del mundo circundante y mantenida y robustecida mediante testimonios.
>
> La sabiduría, que es una suerte de *ethos*, no separa la mente de la materia de una manera drástica, ya que tanto los valores como los hechos conforman una unidad en la experiencia del individuo. La intuición, las emociones, los valores morales y éticos se encuentran embebidos en la manera de mirar las cosas. La naturaleza y la cultura forman parte del mismo mundo; los hechos y los valores se conectan para mirar las cosas.

26. Arturo Escobar, "Cultura y diferencia: la ontología política del campo de cultura y desarrollo", *Wale'keru. Revista de Investigación en Cultura y Desarrollo*, n.º 2 (2012): 13, https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/7724
27. Ibíd., 15.
28. "La hierba florece de noche: Gastón Soublette y Cristián Warnken (2013)", video de Youtube, 1:27:51, publicado el 28 de febrero de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=m6I_cXZy9bo

> La elección de las metas y valores adecuados para la perpetuación de la experiencia humana depende del sentido de la vida, el sentido de pertenencia y el sentido de lugar que otorga la sabiduría.[29]

De acuerdo con estos planteamientos, proponemos como reto aproximarnos a los diversos mundos indígenas y, en ellos imbricados, a sus mundos de creación al explorar el conjunto de relaciones e interacciones con la Madre Tierra, el cosmos, los principios fundamentales de la vida, sus territorios, sus espiritualidades, sus sabidurías ancestrales, los seres espirituales que existen, los seres humanos y no humanos, los sueños y las plantas sagradas, entre muchas otras relaciones que posibilitan dar forma y expresar sentidos de vida en tiempos y espacios en que se conectan. Estos vínculos visibles y no visibles, conocimientos vivenciales, pensamientos, intuiciones, emociones, sentimientos y múltiples conceptos de creación viven a través de prácticas culturales de creación en imágenes, formas y objetos que están vivos: son mundos de creación y creaciones tangibles e intangibles que, a su vez, crean mundos diversos.

Los pueblos indígenas comparten el sentido fundamental de cuidar y proteger a la Madre Tierra porque ella cuida la vida de todos los seres, sentido que encuentra su esencia en la sabiduría ancestral, que está inscrita en la tierra y que es interpretada por los sabios, y en los conocimientos colectivos transmitidos de generación en generación sobre el adecuado uso, manejo, protección y conservación de la biodiversidad, de acuerdo con la memoria biocultural de cada pueblo, en un proceso de adaptación de miles de años; todo esto está integralmente unido y conectado con el proceso de pensar, sentir y hacer sus creaciones: asentamientos, viviendas, objetos, textiles, músicas, danzas, cultivos y agroecosistemas tradicionales que, concebidos hasta su retorno con la Madre Tierra, se corresponden con los ciclos naturales siguiendo las leyes y normas de la vida.

Las creaciones indígenas existen como conocimiento ancestral que proviene de la Madre Tierra, como pensamiento e idea y como espíritu que precede a lo corpóreo, lo tangible, lo perceptual y lo matérico, mas en su proceso de conformación física todo se integra, pues se comprende que nada está separado y que todo está unido: el origen con el fin, lo espiritual con lo material, el alma con el cuerpo, la razón con

29. Víctor Toledo y Narciso Barrera-Bassols, *La memoria biocultural: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales* (Barcelona: Icaria Editorial, 2008), 101-03.

el corazón, el intelecto con la pericia manual, el sujeto con el objeto, el individuo con la comunidad, la narración oral con la expresión visual, etc.

Los mundos de creación de los pueblos indígenas existen como manifestación cultural y como huella viva de la memoria de la colectividad, que va unida a la Madre Tierra porque la cultura emerge de ella y con ella crea, pues todos los seres formamos parte integral de ella.

Ante las presiones globales tendientes a la homogeneización cultural, la crisis ambiental, el cambio climático, el empobrecimiento espiritual, el individualismo y la erosión de todas las relaciones y dimensiones trascendentales de la vida que actualmente enfrentamos como crisis de la civilización, es primordial, en este momento histórico, como opción esperanzadora, acercarnos a los mundos indígenas y a sus mundos de creación. También es importante escuchar sus voces, pues en ellas podemos, tal vez, encontrar caminos alternativos que conlleven a superar la crisis civilizatoria, ecológica y social al considerar que sus ontologías y sabidurías ancestrales les han permitido seguir siendo pueblos y no poblaciones masificadas, vivir en interacción armónica con la Madre Tierra y en comunidad, así como pensar, sentir y hacer sus creaciones para la vida, porque estas están en consonancia con las leyes y los ciclos de la Madre Tierra, que han posibilitado la protección y conservación de la vida en sus territorios y vivir bien en sociedad.

Consideramos que el acercamiento a los mundos de creación de los pueblos indígenas y a su comprensión aporta significativamente a la reflexión intercultural, en búsqueda de la reconexión y reincorporación con la Madre Tierra y sus órdenes, para lograr la protección y conservación de la biodiversidad y el reverdecimiento de la espiritualidad y de las dimensiones trascendentales de la vida. Este acercamiento también contribuye en la exploración de caminos para la construcción de nuevas conceptualizaciones para el diseño de sociedades ecológicas y para la creación de mundos para la vida.

Referencias

Acha, Juan. *Introducción a la Teoría de los Diseños*. México: Editorial Trillas, 1990.

Ángel Maya, Augusto. *Platón o la pirámide invertida*. T. II, *La razón de la vida*. Medellín: IDEA-Universidad Nacional de Colombia, 2001.

Escobar, Arturo. "Cultura y diferencia: la ontología política del campo de cultura y desarrollo". *Wale'keru. Revista de Investigación en Cultura y Desarrollo*, n.º 2 (2012): 7-16. https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/7724

_______. "En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico". *Tabula Rasa*, n.º 18 (2013): 15-42.

González L. de G., Francisco. *En busca de caminos para la comprensión de la problemática ambiental: la escisión moderna entre cultura y naturaleza*. Bogotá: Instituto de Estudios Ambientales para el Desarrollo-Facultad de Estudios Ambientales y Rurales-Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

J Lucas. "La hierba florece de noche: Gastón Soublette y Cristián Warnken (2013)". Video de Youtube, 1:27:51. Publicado el 28 de febrero de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=m6I_cXZy9bo

Laorden, C., M. Montalvo, J. M. Moreno y R. Rivas. *La artesanía en la sociedad actual*. Barcelona: Salvat, 1986.

Montijano García, Juan María. "El *disegno* en los siglos XVI y XVII". *I+Diseño: Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño* 2, n.º 2 (2010): 39-46. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4533851

Noguera de Echeverri, Ana Patricia. *El reencantamiento del mundo*. Manizales: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente e IDEA-Universidad Nacional de Colombia, 2004.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco). "Artesanía y diseño". Unesco. Acceso el 11 de abril de 2018. http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/

_______. *Reconocimiento de excelencia de la Unesco para productos artesanales del Mercosur*. Montevideo: Unesco, 2012. http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Montevideo/pdf/InteriorCatalogoRecEx2012-web.pdf

Quarante, Danielle. *Diseño industrial*. Barcelona: Ediciones CEAC, 1992.

Shiner, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética III: la estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

_______. *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.

Toledo, Víctor y Narciso Barrera-Bassols. *La memoria biocultural: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*. Barcelona: Icaria Editorial, 2008.

Los pueblos indígenas que habitaron y habitan las tierras americanas viven en sus creaciones y estas, a su vez, viven en sus creadores y comunidades. A través de ellas podemos acercarnos a mundos diversos en los cuales se relacionan e integran su territorio, su espiritualidad, sus principios fundamentales para la permanencia de la vida, sus modos de pensamiento, sus conocimientos ancestrales y sus prácticas culturales. Para profundizar en estos procesos, este libro reúne quince trabajos realizados por distintos conocedores que se han acercado a los mundos de creación de los pueblos indígenas americanos.

Todas estas aproximaciones nos permiten percibir las diversas relaciones existentes entre seres naturales, humanos y sobrenaturales a través de las acciones de creación y las creaciones indígenas. Además, nos presentan el conocimiento de diversos principios que orientan la creación y configuración de imágenes y objetos que, por un lado, son signos de identidad y que, por otro, nos permiten comprender el sentido fundamental de la vida de los pueblos indígenas, su modo de ser y estar en la tierra y el cosmos. Así, se abren nuevos espacios de discusión y acercamiento que invitan a reflexionar sobre una pregunta fundamental: ¿las creaciones objetuales indígenas son arte, artesanía o diseño o, más bien, hacen parte de otros mundos de creación diversos?


978-958-781-551-1







